GUSTAVE ROBERT

La Musique à Paris

1895-1896

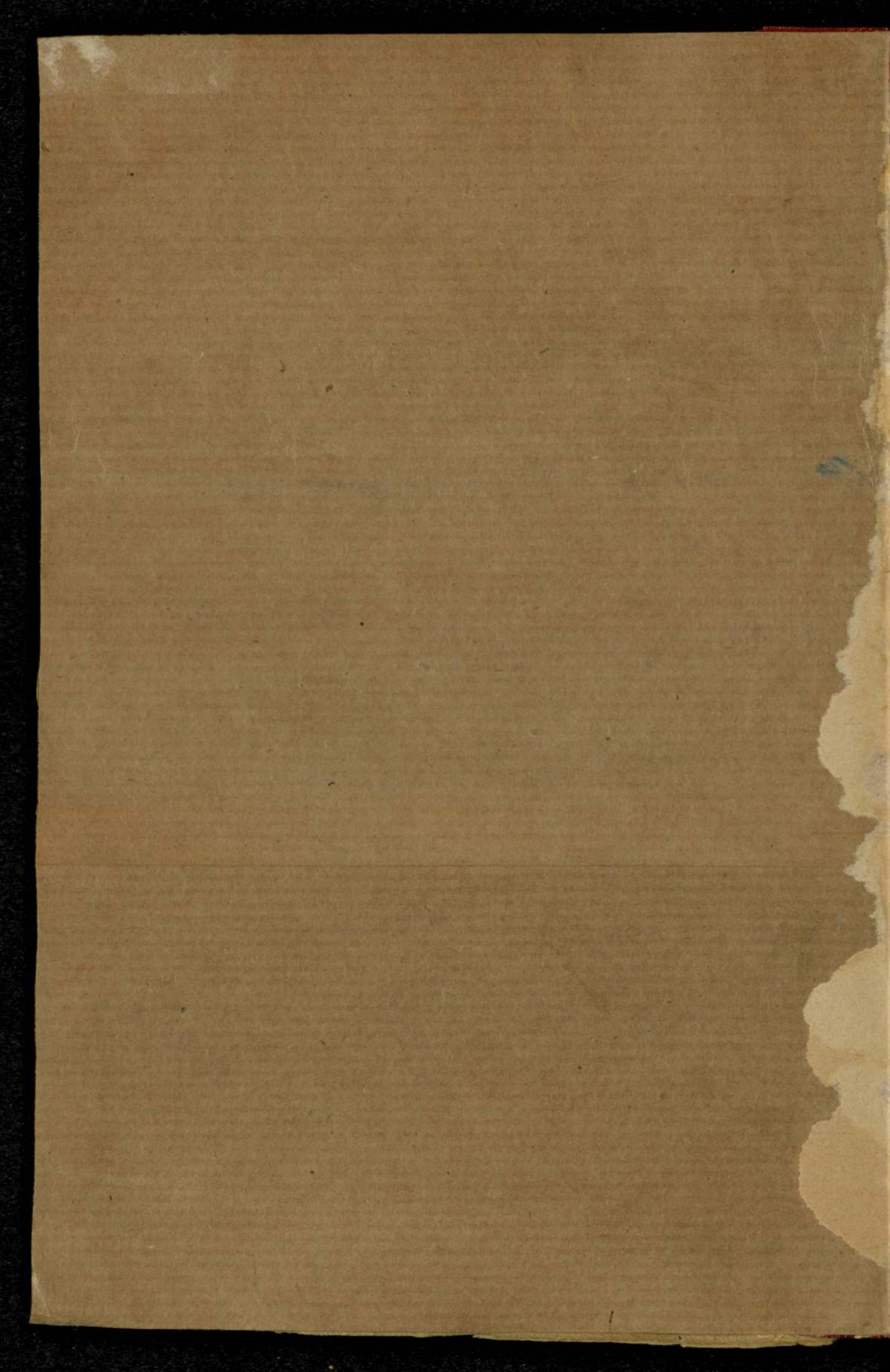
ÉTUDES SUR LES CONCERTS — PROGRAMMES — BIBLIOGRAPHIE
DES OEUVRAGES MUSICAUX PARUS PENDANT L'ANNÉE
INDEX DES NOMS CITÉS

DEUXIÈME ANNÉE



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, rue de Seine, 33

1896



LA

MUSIQUE A PARIS



GUSTAVE ROBERT

La Musique à Paris

1895-1896

ÉTUDES SUR LES CONCERTS — PROGRAMMES — BIBLIOGRAPHIE
DES OUVRAGES MUSICAUX PARUS PENDANT L'ANNÉE
INDEX DES NOMS CITÉS

DEUXIÈME ANNÉE



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, rue de Seine, 33

1896



LETTRE-PRÉFACE

A Félix Artance.

J'ai eu le bonheur de vous connaître, mon cher ami, à un moment où l'on a peine encore à se faire par soi-même des certitudes raisonnées.

Mon aîné de peu d'années, vous avez bien voulu me faire profiter des fruits de votre expérience.

Le premier, vous m'avez expliqué en quoi consiste la pure essence de la musique ; et

c'est à votre merveilleux talent de pianiste que je dois mes premières vraies révélations de Bach, de Beethoven et de Schumann.

Aussi n'est-ce qu'un juste témoignage de reconnaissance que je vous rends en inscrivant votre nom en tête de ce volume. Et, s'il m'est permis de formuler un souhait au sujet de ce livre, c'est que sa lecture attire l'attention du public sur l'artiste et le penseur que vous avez eu l'excessive modestie de renfermer, jusqu'ici, dans le silence de votre vie solitaire.

BALZAC MUSICIEN

On a dit que Balzac « a vraiment tout prévu ». Cette boutade que je m'étais souvent amusé à répéter avant, certes, de savoir que M. de Lovenjoul l'avait dite avant moi, c'est à chaque jour que j'en trouve de partielles confirmations.

Ces jours derniers, déjeunant dans un de ces restaurants exotiques, qui sont une des curiosités de Paris, je me trouvai en face d'une famille d'Italiens. Il faisait une chaleur très lourde et la femme ne mangeait que d'un maigre appétit. Sur la fin du repas, le mari, tout en la grondant, lui dit de son accent étranger : « Oui, j'ai connu des endroits (en Italie, sans doute, voulait-il

dire) où lorsqu'on ne mangeait pas, on refusait de vous laisser payer. Tu comprends c'est par amour-propre... »

Je pensai de suite au portrait du cuisinier italien que nous esquisse Balzac dans la personne du signor Giardini. « Si le restaurateur français, dit-il, se soucie peu de voir dédaigner un mets, dont le payement est assuré, il n'en est pas de même d'un restaurateur italien... » Et tout en relisant, une fois de plus, cette originale nouvelle de *Gambara*, je me demandai s'il ne serait pas vraiment intéressant de réunir en corps les théories musicales qui s'y trouvent exposées.

C'est une curieuse conception, à coup sûr, que ce personnage de Gambara. Une espèce de fou génial, tantôt génie, tantôt folie; raisonnant juste à l'état de veille, mais hors d'état d'exécuter deux mesures de sa musique sans l'excitation d'une demi-ivresse ! Ex-

posant, un moment, sur l'art et en particulier sur le drame musical des vues que les artistes de chair et d'os ne rêveront que bien plus tard; puis, le lendemain, dans un état d'ivresse, sacrifiant au faux dieu Meyerbeer, quitte à faire amende honorable dès son retour à l'état de sang-froid!... Lorsqu'on réfléchit que ce personnage a été créé, par Balzac en 1837, lorsque Berlioz n'avait réalisé qu'une minime partie de ses chefs-d'œuvre, lorsque Wagner, jamais venu à Paris, n'avait même pas donné encore son *Rienzi!* Vraiment n'est-ce pas à se demander quelle pénétrante intuition d'artiste possédait ce Tourangeau à mine rabelaisienne, pour devancer de plusieurs années les génies musicaux les plus profonds du siècle?

Avait-il donc poursuivi des études spéciales? Nullement. A quelques jours de terminer son œuvre, il avoue qu'il était « voici six mois d'une ignorance hybride *(sic)*, en fait de

technologie musicale ». Et que fit-il pour s'instruire en si bref délai ? « Je mis en pension, chez des musiciens, ma chère et bien-aimée folle, la fée qui m'enrichit en secouant sa plume. » Il ajoute railleusement : « J'eus tort ! La joyeuse commère heurta plus souvent son verre contre celui de ses voisins de table qu'elle ne parla musique. »

En réalité, il fréquenta des musiciens, amateurs ou artistes, le fait en est certain. Dans sa dédicace au marquis de Belloy ne dit-il pas ? « Vous avez, créé Gambara, je ne l'ai qu'habillé. » En dédiant *Massimilla Doni* à Jacques Strunz, il s'écrie : « Il y aurait de l'ingratitude à ne pas attacher votre nom à l'une des deux œuvres que je n'aurais pu faire sans votre patiente complaisance et vos bons soins. » Ajoutez à cela qu'une de ses *Histoires des Treize* porte en tête le nom d'Hector Berlioz ; une autre, celui de Liszt. Vous aurez, je crois, réunis tous les indices qui peuvent

nous éclairer sur son éducation de musicien.

Au reste, que nous importent ses antécédents musicaux ? Les théories sont là, faisons-en l'examen, après nous pourrons dire si réellement il a fait œuvre de surprenante divination. Surtout n'ayons garde d'oublier que son livre se date de 1837.

En deux mots, posons l'intrigue de *Gambara* qui pourrait prêter à quelques confusions. Gambara est un pauvre musicien qui rêve à son art de grandioses destinées. Un noble Milanais, qui ne voit dans ses rêveries que les divagations d'un monomaniaque, tente de le ramener à ce qu'il croit être la saine réalité. Il n'y réussit pas : et après une série d'intrigues, le malheureux musicien, réduit à la misère, va, le soir dans les rues, ramasser quelques sous en exécutant ses œuvres.

Un point important à noter, c'est que les facultés de Gambara sont toutes différentes

dans l'état de son sang-froid et dans l'état d'ivresse. A première lecture, on pourrait croire que Balzac ne donne à son personnage la jouissance de ses moyens que dans les seuls moments d'après boire. Il n'en est rien. L'intelligence de Gambara n'est vraiment lucide que lorsqu'il est dans l'état naturel. Lorsque revenant de la représentation de *Robert-le-Diable*, il fait une magnifique exécution-commentaire de l'opéra qu'il vient d'entendre, on pourrait imaginer que dans la pensée du romancier c'est l'ivresse seule qui lui donne la puissance d'admirer cette musique. Si l'on a bien suivi le développement du personnage, on verra que cet éloge de Meyerbeer n'est qu'une boutade d'homme ivre dans laquelle Balzac s'est plu à donner cours à son talent de descriptif. En effet, le lendemain, Gambara fait, avec beaucoup de netteté, une amende honorable. Et il est à remarquer que les critiques du noble Mila-

nais qui croit par cela même faire revenir le pauvre homme à une plus saine (à son point de vue) compréhension, il est à remarquer que les critiques que lui prête Balzac sont d'une tout autre portée et précision que les éloges purement lyriques du musicien aviné. Enfin, à la dernière page de la nouvelle, Gambara explique très profondément en quoi sa musique ne pouvait être comprise ; et Balzac prend le soin d'ajouter : « Gambara n'était pas gris. »

Ce qu'il y a de vrai, c'est que ses talents d'exécutant ne se révèlent qu'après boire. Détestable pianiste dans l'ordinaire des jours, il devenait dans ces moments un virtuose incomparable. Balzac avait évidemment son idée en établissant cette distinction. L'interprétation la plus probable est sans doute celle-ci. Dans l'état de sang-froid, Gambara tout à son rêve, revivant intérieurement sa musique, était par la plénitude même de sa

jouissance intérieure, dépouillé des moyens physiques qui lui auraient permis de la rendre : « Il agitait, sur les touches d'ivoire, des doigts brisés par les contractions de l'inspiration divine ». Au contraire, après un « médianoche », davantage rattaché à la matière, moins perdu dans le rêve, il pouvait alors ne plus considérer son œuvre qu'au seul point de vue de l'exécution et ainsi la traduire efficacement aux auditeurs. Au reste qu'à part de rares instants de surexcitation, il fut mauvais exécutant de ses propres œuvres, cela n'a rien pour nous surprendre. Ne sait-on pas que tel des plus grands musiciens, voulant rendre au piano ses drames musicaux, n'arrivait le plus souvent qu'à des effets déplorables ? Précisément parce qu'il les repensait dans la polyphonie vivante de leur orchestration, il tentait de trop donner pour pouvoir les bien traduire.

Cette distinction était nécessaire pour

l'intelligence de l'œuvre. Il faut, en effet, se convaincre de cette idée, que les opinions de Balzac, c'est dans les seules paroles de Gambara qu'il faut les chercher. Ainsi au dialogue du début, Andrea Marcosini expose des théories qu'il considère comme des paradoxes bons à soulever les contradictions du facteur d'instruments. Ces paradoxes ne sont tels que pour Andrea. En réalité, ils renferment de très profonds exposés de vues. Or, remarquez l'attitude de Gambara : il approuve la part de vérité qui s'y trouve, complète ou corrige la pensée du comte lorsqu'il y a lieu. En un mot, il dirige et conclut la discussion. — Lorsqu'ils reviennent de l'Opéra, Andrea, toujours croyant faire une charge, adresse à Meyerbeer des critiques dont la précision n'a jamais été surpassée. Gambara, qui est ivre, se laisse aller à faire une pompeuse apologie du musicien allemand. Mais le lendemain, il se ralliera à ce que le comte consi-

dérait comme des boutades sans importance; et nous voyons par là, une fois de plus, que c'est bien Gambara seul que Balzac a voulu prendre comme son porte-parole.

Ceci dit et sans suivre l'ordre que l'intrigue imposait à Balzac, faisons le résumé des idées qu'il émet sur les diverses branches de l'art musical.

D'abord les musiciens. Le comte avait fait le procès de l'école italienne, et Gambara répond : « Un homme du monde montre peu de reconnaissance pour cette terre classique d'où l'Allemagne et la France tirèrent leurs premières leçons. Pendant que les compositions de Carissimi, Cavalli, Scarlatti, Rossi s'exécutaient dans toute l'Italie, les violonistes de l'Opéra de Paris avaient le singulier privilège de jouer du violon avec des gants... Dans ce temps-là, l'Allemagne, à l'exception de Sébastien Bach, ignorait la musique. »

Tout ne semble pas rigoureusement exact dans ce rapide historique du développement moderne de la musique. On pourrait critiquer Balzac de ce qu'il ne dit rien de l'école franco-belge, dont la manière a été poussée à son apogée en Italie par Palestrina et son école. Mais n'oublions pas que cette période est une période à part qu'on peut qualifier, sans idée de dénigrement, de musique du moyen âge. Balzac, lui, ne parle qu'au point de vue moderne et en particulier au point de vue de la musique de scène. Et il est bien certain que, dans cet ordre d'idées, c'est de l'école de Carissimi et de Cavalli que procédèrent les écoles française et allemande du XVIIe et du XVIIIe siècles. Il est bien certain aussi que, si Bach n'a pas été sans prédécesseurs dans son pays, cependant l'Allemagne demeura plus longtemps que les autres nations dans les traditions du moyen âge. Et, à tout prendre, les inexactitudes,

fussent-elles réelles, ce bref historique ne fait-il pas honneur à un romancier qui écrivait entre les années 1835 et 1840 ?

Sur Glück, nous trouvons des lignes d'une surprenante vérité. « Glück, avant d'écrire, réfléchissait longtemps. Il calculait toutes les chances et arrêtait un plan qui pouvait être modifié plus tard par ses inspirations de détail, mais qui ne lui permettait jamais de se fourvoyer en chemin. De là cette accentuation énergique, cette déclamation palpitante de vérité. »

En revanche, le procès de la musique italienne est fait de main de maître. « Dans la musique italienne, quelle inertie de pensées ! quelle lâcheté de style ! les tournures uniformes, cette banalité de cadences, ces éternelles fioritures jetées au hasard, n'importe la situation, ce monotone *crescendo* que Rossini a mis en vogue et qui est au-

jourd'hui partie intégrante de toute composition ; enfin ces rossignolades forment une sorte de musique bavarde, caillette, parfumée, qui n'a de mérite que par le plus ou moins de facilité du chanteur et la légèreté de la vocalisation. L'école italienne a perdu de vue la haute mission de l'art. Au lieu d'élever la foule jusqu'à elle, elle est descendue jusqu'à la foule ; elle n'a conquis sa vogue qu'en acceptant des suffrages de toutes mains, en s'adressant aux intelligences vulgaires qui sont en majorité. » A-t-on jamais parlé de cette école dans une langue à la fois si précise et si imagée ?

Ces déclarations font déjà prévoir quelle sera l'opinion de Balzac sur Beethoven. Un petit compositeur de romances déclarait dédaigneusement « que Beethoven était dépassé par la nouvelle école. — Il n'est pas encore compris, répond quelqu'un, comment serait-il dépassé ? » Quelle valeur prend cette

réponse, lorsqu'on songe que nous sommes en 1837 et que les *Symphonies* n'étaient encore que timidement jouées dans les concerts depuis une dizaine d'années ?

Et l'interlocuteur continue : « Beethoven a reculé les bornes de la musique instrumentale (lisez : de la symphonie d'orchestre) et personne ne l'a suivi dans sa route. Ses ouvrages sont surtout remarquables par la simplicité du plan et par la manière dont est suivi ce plan. Chez la plupart des compositeurs, les parties d'orchestre folles et désordonnées ne s'entrelacent que pour produire l'effet du moment ; elles ne concourent pas toujours à l'ensemble du morceau par la régularité de leur marche. Chez Beethoven, les effets sont pour ainsi dire distribués d'avance. Semblables aux différents régiments qui contribuent, par des mouvements réguliers, au gain de la bataille, les parties d'orchestre des symphonies de Beethoven

suivent les ordres donnés dans l'intérêt général et sont subordonnés à des plans admirablement bien conçus. »

Cette curieuse description du développement symphonique d'un motif à travers la masse des instruments d'orchestre, nous fait comprendre quelles opinions Balzac-Gambara doit avoir sur la musique en général. Son opinion, c'est que la seule vraie musique, c'est la musique pure, la musique symphonique. Toute l'existence du pauvre musicien est une protestation en faveur de cette musique contre la musique d'opéra.

« Lorsque la musique passe de la sensation à l'idée, dit Gambara, elle ne peut avoir que des gens de génie pour auditeurs, car eux seuls ont la puissance de la *développer*. » En d'autres termes, lorsque la musique cesse d'être une musique faite pour les sens (musique d'opéra), lorsqu'elle s'élève à cette perfection où elle parle directement à l'idée

en nous procurant un plaisir de jouissance esthétique vraiment intellectuelle, un plaisir d'art pur, elle n'est plus comprise par les auditeurs vulgaires[1]. Les esprits affinés, seuls, sont capables de la *développer* intérieurement, c'est-à-dire de sentir s'éveiller en eux, sous son influence, tout le glorieux essaim des artistiques jouissances.

A un autre endroit, Balzac exprime cette même idée sous une forme encore plus générale : « Dès que, dans les choses de la nature morale, un homme vient à dépasser la sphère où s'enfantent les œuvres plastiques (musique ou peinture) par les procédés de l'imitation, pour entrer dans le royaume tout spirituel des abstractions, où tout se contemple dans son principe et s'aperçoit dans l'omnipotence des résultats, cet homme

1 Nous nous permettrons, sur ce point, de renvoyer á la Préface de notre recueil de l'an passé.

n'est plus compris par les intelligences ordinaires. »

Faut-il citer un autre passage où la distinction entre la musique d'opéra et la musique symphonique est nettement établie ? « Il y a deux musiques : une petite, mesquine, de second ordre, partout semblable à elle-même, qui repose sur une centaine de phrases que chaque musicien s'approprie et qui constitue un bavardage plus ou moins agréable avec lequel vivent la plupart des compositeurs ; on écoute leurs chants, leurs prétendues mélodies ; on a plus ou moins de plaisir, mais il n'en reste absolument rien dans la mémoire des peuples ; cent ans se passent, ils sont oubliés... Eh bien, par siècle, il y a un ou deux hommes de génie, les Homère de la musique, à qui Dieu donne le pouvoir de devancer les temps et qui formulent des mélodies pleines de faits accomplis, grosses de poèmes immenses.

Songez-y bien, c'est la mélodie et non l'harmonie qui a le pouvoir de traverser les âges. »

Mais voilà, allez-vous dire, un éloge bien caractérisé de la musique italienne ? N'en croyez rien. Relisez le paragraphe avec pleine attention. Voyez cette opposition bien marquée entre la mélodie genre opéra, faite de même coupe, mélodie tout extérieure, sans rythme bien particulier et qui ne vaut que par le chanteur ; et, d'autre part, la mélodie bien personnelle du symphoniste, qu'elle soit la fanfare sur laquelle se bâtit l'allegro de l'*Héroïque* ou l'adagio de la *Neuvième*. Et si ces réflexions ne suffisent pas à vous convaincre du sens qu'il faut attacher à ce mot de mélodie, voici quelques lignes d'un commentaire précis. Il s'agit de Beethoven :

« Ce gain se manifeste aussitôt pour toute âme humaine dans le caractère spécial donné par Beethoven à *la forme essentielle de toute*

musique : la mélodie. A la mélodie il regagne la plus haute simplicité naturelle : il lui rend la source où, en toute époque et en toute tentative, elle se pourra renouveler et approcher au type de l'expression humaine le plus pur et le plus riche. Et nous pouvons expliquer ce progrès par une notion claire à tous : Beethoven a arraché la musique à l'influence de la mode et du goût changeants, pour l'élever à ce type d'éternelle valeur purement humain. Aussi la musique de Beethoven sera-t-elle comprise en toutes les époques, tandis que la musique de ses prédécesseurs nous demeurera, pour la plupart, compréhensible seulement par l'intermédiaire d'une réflexion historique. »

La distinction entre les deux mélodies est-elle, ici, assez marquée ? D'une part, la mélodie de « second ordre », celle qui est soumise à la « mode et au goût changeants » ; de l'autre la mélodie symphonique élevée par

Beethoven au « type d'éternelle valeur purement humain. » Et savez-vous de qui sont ces réflexions qui commentent si bien la pensée de Balzac ? Mais de Richard Wagner tout simplement. N'est-il pas surprenant qu'à quelque trente ans de distance[1], le maître allemand se soit rencontré de si près avec le romancier français ? Et ce rapprochement n'est pas le seul qu'on puisse faire. Nous citons plus haut la phrase dans laquelle Balzac parle de « la sphère où s'enfantent les œuvres *plastiques* par les procédés de l'imitation. » N'est-il pas infiniment suggestif d'en rapprocher cette autre pensée de Wagner ? « Le rythme est le lien de cette révélation intime de la musique avec le monde *plastique* de l'apparence. Aussi une musique s'est élevée qui, fondée seulement sur le rythme, a volontairement renoncé à

1 Ces lignes sont extraites de l'étude sur *Beethoven* que Wagner écrivit en 1870.

traduire l'essence des choses pour produire l'agrément. »

Et sur la puissance expressive de la musique, quelles curieuses réflexions ne formule pas notre romancier penseur !

« La musique s'adresse au cœur, tandis que les écrits ne s'adressent qu'à l'intelligence ; elle communique *immédiatement* ses idées à la manière des parfums. La voix du chanteur vient frapper en nous non pas la pensée, non pas les souvenirs de nos félicités, mais *les éléments de la pensée* et fait mouvoir les principes mêmes de nos sensations. »

Ou encore ! « Capraja croit avec un certain musicien de Crémone (Gambara) que les sons rencontrent en nous-mêmes une substance (analogue à celle qui engendre les phénomènes de la lumière) qui, chez nous produit les idées. Selon lui, l'homme a des touches intérieures que les sons affectent et qui correspondent à nos centres nerveux,

d'où s'élancent nos sensations et nos idées ! Capraja, qui voit dans les arts la collection des moyens par lesquels l'homme peut mettre en lui-même la nature extérieure d'accord avec une merveilleuse nature qu'il nomme *la vie intérieure*, a partagé les idées de ce facteur d'instruments... »

» Cette langue mille fois plus riche que celle des mots est au langage ce que la pensée est à la parole; elle réveille les sensation et les idées sous leur forme même, là où naissent chez nous les sensations et les idées, mais en les laissant ce qu'elles sont chez chacun. Cette puissance sur notre intérieur est une des grandeurs de la musique. Là où les autres arts cerclent nos pensées en les fixant sur une chose déterminée, la musique les déchaîne sur *la nature entière qu'elle a le pouvoir de nous exprimer.* »

Encore une fois, n'est-il pas merveilleux que Balzac ait énoncé dans ces pages, les

théories mêmes (empruntées en partie à Schopenhauer) sur lesquelles Wagner a fondé sa conception de la musique ?

Nous voyons plusieurs fois revenir ces expressions de « vie intérieure, notre intérieur ». Ouvrez le *Drame Wagnérien* de M. Chamberlain à son second chapitre, vous trouverez cette citation du maître : « Il y a un homme extérieur et un homme intérieur. Par l'ouïe, par la musique, l'artiste perçoit l'homme intérieur. »

Le romancier écrit : « La musique réveille les idées sous leur forme même, elle vient frapper les éléments mêmes de la pensée. » Comparez ce que dit Wagner par la bouche de son commentateur. « Dans tous les arts, à l'exception de la musique, la révélation de l'homme intérieur, n'a lieu qu'*indirectement*, comme par réflexion... Dès que l'homme intérieur a acquis la pleine conscience de lui-même, cette forme d'art (le drame parlé)

ne saurait donc lui suffire, et il devra exiger que le poète le laisse concourir pour sa part à la résolution de l'œuvre, dans sa langue particulière, la musique qui est par excellence *la révélatrice de l'âme.* » Enfin si Balzac parle de la puissance que possède la musique de nous exprimer la nature entière, Schopenhauer, suivi en ce point par Wagner, n'a-t-il pas écrit qu'elle « nous révèle l'essence entière du monde ? » Je sais bien qu'entre la pensée de Balzac et celle du philosophe de la Volonté, les différences sont profondes. Schopenhauer disait : La musique n'exprime pas tel sentiment individuel, elle l'exprime, au contraire, dépouillé de tous les accidents du phénomène, donc elle en révèle l'essence. Pour Balzac, on a eu raison de rappeler que sa philosophie est toute physiologiste et qu'il semble le partisan d'une doctrine qui donne à nos pensées un *substratum* matériel. Le mot de *Pensée*, pour

Louis Lambert, désignait « le milieu où naissent les idées auxquelles elle sert de *substance.* » Mais à quoi nous mène cette constatation, sinon à ceci que, sans doute Balzac ne connaissait pas même par ouï-dire *Le Monde comme Volonté* : et ses intuitions n'en ont, par là-même, qu'un plus puissant intérêt pour nous.

Et tout en exaltant la valeur expressive de la musique, ne croyez pas que notre penseur ait commis la faute de lui attribuer une puissance descriptive. « Je suis toujours révolté, disait un interlocuteur par la prétention qu'ont certains enthousiastes de nous faire croire que la musique peint avec des sons. — C'est là une querelle de mots, répond Massimilla Doni. Dans la langue musicale, peindre c'est réveiller par les sons, certains souvenirs dans notre cœur ou certaines images dans notre intelligence, et ces souvenirs, ces images ont leur couleur, elles sont tristes ou

gaies. » Et elle prend ensuite une comparaison très heureuse pour montrer que la musique « peint », c'est-à-dire exprime la nature, sans imiter plastiquement les objets extérieurs. « En contemplant des arabesques d'or sur un fond bleu, avez-vous les mêmes pensées qu'excitent en vous des arabesques rouges sur un fond noir ou vert ? Pourtant dans l'une comme dans l'autre peinture, il ni y a point de figures, point de sentiments exprimés, c'est seulement de *l'art pur* et néanmoins nulle âme ne restera froide en les regardant. »

C'est donc un fait avéré. A une époque où l'éducation musicale n'était rien moins que générale, Balzac a eu de la musique une conception des plus profondes. Il a étonnamment jugé les musiciens de son époque et même des temps passés. Il a fait le panégyrique de la musique symphonique à l'encontre de l'opéra. Sur le fond même de l'art,

il a formulé des intuitions que des maîtres comme Wagner devaient reprendre bien plus tard. Le plus intéressant pour nous c'est que son rôle de précurseur ne s'arrête pas là. Il a prévu le développement que Berlioz et Wagner devaient donner à l'orchestre. Il n'est même pas jusqu'à l'importance que devait prendre le drame musical, qu'il n'ait formellement entrevu.

Son Gambara rêve pour son art de grandioses destinées. Il est convaincu que la musique va prendre un essor indéfini. Voici sur quoi il appuie ses prévisions. La musique est une science et un art ; un art en ce sens que l'inspiration emploie à son insu les théorèmes de la science. En perfectionnant la partie scientifique, on donnerait au musicien de merveilleuses ressources.

Dans la musique en tant que science, il est deux sortes de lois : les lois mathéma-

tiques et les lois physiques. Les sons musicaux ayant un nombre de vibrations déterminé, peuvent, vu ce caractère numérique, être comparés entre eux. La science mathémathique de ces relations constitue l'harmonie. Voici à peine deux siècles qu'elle est créée, et quels puissants résultats n'a-t-elle pas déjà donnés !

« Les lois physiques, au contraire, sont moins connues. » Par ces lois, Gambara entend parler des causes qui donnent à chaque instrument un timbre particulier. « Ces lois nouvelles, s'écrie-t-il, armeraient le compositeur de pouvoirs nouveaux en lui offrant des instruments supérieurs aux instruments actuels et peut-être une harmonie grandiose comparée à celle qui régit aujourd'hui la musique. »

Ne tenons pas compte des considérations singulières par lesquelles il croit pouvoir expliquer l'existence des timbres. Les expé-

riences d'Helmoltz n'étaient pas encore venues jeter la lumière sur la question. Mais examinons les aperçus que nous ouvre le facteur du *panharmonicon* et disons bien franchement si l'on ne trouve pas dans ces pages comme un pressentiment des perfectionnements qui allaient être portés dans la langue orchestrale.

Après ces considérations techniques, Gambara expose les raisons qui l'ont conduit au drame musical. Les hommes de ce temps-ci, dit-il, ne savent pas comprendre la pure musique, la musique absolue. Les phrases par lesquelles Balzac exprime cette idée sont, il faut le reconnaître, quelque peu amphigouriques ; mais on sent, à travers ses périodes, percer une idée qu'il avait en partie commune avec Schopenhauer : la musique exprimant la réalité du monde, l'essence des phénomènes, exprimant la cause, en un mot. En présence de l'incompréhension du public,

il devait choisir un genre où les « causes » ne seraient pas seules révélées, mais où les « effets » seraient montrés aux auditeurs. En d'autres termes, il fallait que la musique révélatrice de l'au-delà — des causes — fut appliquée sur des faits, sur une intrigue — les phénomènes — qui aiderait le public à comprendre la profonde pensée de l'artiste. Ce genre, c'était le drame musical.

Et, en effet, le drame musical doit être l'expression d'une profonde pensée. « Ma musique, dit Gambara, a pour but d'offrir une peinture de la vie des nations à son point de vue le plus élevé. Le compositeur qui chante pour chanter est un artisan et non un artiste. »

La conséquence de cette haute conception du drame est que le musicien doit être à lui-même *son propre librettiste.*

Est-il besoin de dire que Balzac-Gambara proscrit dans son drame « ces ignobles bal-

lets qui coupent le fil des plus belles tragédies musicales ? » Faut-il aussi noter qu'il rejettera « les airs de bravoure et de facture qui nuisent au dessin général du poème ? [1] »

Ce qui est plus instructif, c'est qu'il bannit absolument l'ancienne forme carrée de la mélodie à huit mesures : « Il m'arriva, confesse-t-il avec regret, de composer quelques-unes de ces mélodies qui ressemblent à des figures géométriques et que l'on prise beaucoup dans le monde où vous vivez. » Non, ce qu'il veut, c'est le style symphonique transporté dans le drame. Il veut que, tout au long de la trame, la mélodie (au sens le plus élevé) coure comme « un fil d'or qui ne

1 Le passage que nous citons, plus haut, sur la musique italienne, renferme une partie des critiques que Balzac adresse à l'opéra de son temps. Les autres se retrouvent en grande partie dans les boutades que Marcosini décoche à Meyerbeer après la représentation de *Robert-le-Diable*, boutades que, le lendemain lors de son retour à l'état normal, Gambara reprend pour son propre compte. Il est à remarquer que certaines des appréciations de Balzac sur Meyerbeer se trouvent presque textuellement reproduites dans l'opuscule de Wagner : *Les Juifs dans la Musique* (1850).

rompt jamais. » Les motifs doivent faire retour lorsque le besoin s'en fait sentir. L'ouverture de son *Mahomet* commence et se termine sur un même thème de mélancolie en *ut mineur*. A la fin du premier acte, « trois femmes exposent des motifs, dont les phrases se trouveront développées au troisième acte. » Du reste, il ne s'illusionne pas sur l'accueil qui sera fait à ses innovations. Un opéra qu'il avait fait jouer à Venise était tombé à plat. « Personne, dit-il, n'avait la patience d'attendre un effet préparé par des motifs différents que donnait chaque instrument et qui devaient se rallier dans un grand ensemble. » Au dernier acte, Mahomet reprend le thème de mélancolie qui a ouvert l'opéra. « Où est Beethoven, s'écrie Gambara, pour bien comprendre tout ce retour prodigieux de l'opéra sur lui-même ? Il n'a pas construit autrement sa *Symphonie en ut mineur*. Mais son mouvement héroïque est

purement instrumental, au lieu qu'ici mon mouvement héroïque est appuyé sur un sextuor des plus belles voix humaines ! »

Enfin, dans son *Ouverture*, il fait comme une synthèse du drame qui va suivre. N'est-ce pas là un fait significatif ? Berlioz écrira presque à la même époque : « La théorie [de Glück] des ouvertures expressives donna l'impulsion qui produisit plus tard des chefs-d'œuvres symphoniques. » Et tout le monde se rappelle les commentaires que Wagner a écrits sur les Préludes de ses propres drames.

A propos de l'importance que Gambara attache à l'adjonction des voix à l'orchestre (il ne cite pas la *Neuvième Symphonie,* qui était encore peu connue) ; n'est-il pas curieux de rapporter cette phrase que le même Wagner écrivait sur Beethoven : « Nous assistons à un véritable réveil dans cette évolution de la musique instrumentale à la musique vocale. »

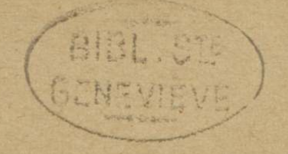
Sur l'introduction du style symphonique dans le drame, sur ce retour des thèmes, qui n'est autre que l'idée du *Leit-motiv*, sur la condamnation de l'ancienne forme mélodique, du ballet et de l'air de bravoure, tout le monde pourra faire d'édifiantes réflexions. Je voudrais seulement noter deux choses : D'abord, cette expression du fil d'or de la mélodie fait de suite penser à la théorie de Wagner dite de « la mélodie infinie ». Ensuite lorsque Gambara parle de la peinture de la vie des peuples à son point de vue le plus élevé ; malgré moi, je pense à telles idées qui ont présidé à la conception de l'*Anneau du Nibelung*.

Assurément, entre le romancier français et le musicien allemand, on ne saurait parler d'emprunts ou de copie. Il est possible, sinon probable, que Wagner n'ait jamais lu *Gambara*, et l'eut-il lu que cela n'infirmerait en rien l'originalité de ses théories. Il est une

seule chose que je voulais faire ressortir, c'est que Balzac a eu en musique, comme sur bien d'autres points, des intuitions d'autant plus surprenantes qu'elles étaient neuves pour son époque. Et il me semble que, après ce bref exposé de faits, moins que jamais on a envie de sourire de la boutade, sans doute exagérée, par où nous commencions : « Balzac a vraiment tout prévu. »

10-11 juillet 1896.





ÉTUDES CRITIQUES

SUR LES CONCERTS

Que la nouvelle Saison musicale s'annonce sous les plus brillants auspiees. — Les jeunes musiciens. — M. Debussy et son *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*.

C'est avec toutes sortes de belles promesses que s'annonce la nouvelle saison musicale.

Au Cirque, grands changements. Un orgue est installé dans la salle, et, grâce à cette heureuse innovation, nous allons entendre la *Symphonie* de Saint-Saëns en *ut mineur*, le *Messie* d'Haendel et la *Passion selon Saint-Mathieu*. Que dire aussi de la perspective du *Faust* de Schumann monté par les soins

de M. Lamoureux ? Puis, autre chose encore : de nouveaux auteurs vont trouver place sur les programmes.

Ainsi, au premier concert (20 octobre), on a exécuté le Prélude de *Armor et Ked* de M. Lazzari. M. Lazzari n'est pas un inconnu pour les fidèles du Cirque d'Eté. De lui, on a déjà joué, en 1893, un *Concert stück* pour piano et orchestre. Mais n'empêche que pour le grand public ses compositions d'orchestre sont encore peu connues. Nous ne dirons rien de son Prélude que nous n'avons pas eu le plaisir d'écouter. Mais déjà l'an passé, nous avions signalé les heureuses trouvailles d'orchestration dont cette page est émaillée. Cette appréciation se trouvant contresignée, aujourd'hui, par les meilleurs d'entre les critiques, nous ne pouvons mieux faire que de la répéter.

C'est ainsi, par une juste place faite aux

jeunes compositeurs, que les Concerts-Colonne semblent s'annoncer comme vraiment intéressants. Cette promesse, il faut dire, est loin d'être la seule. On parle de *Manfred,* de considérables fragments de la Tétralogie; on a déjà donné *Pysché* de César Franck; les neuf symphonies de Beethoven seront exécutées successivement. Voilà, sans contredit, un joli fonds de belles œuvres. Mais la nouveauté la plus saillante est d'avoir, dès le premier jour, encadré dans le programme une œuvre du jeune auteur.

M. Claude Debussy, qui a ouvert le feu par son *Prélude à l'Après-midi d'un Faune,* était déjà connu par des pièces de chant : les *Ariettes* et les *Proses lyriques* (celles-ci toutes récentes) et par un quatuor à cordes interprété par M. Ysaye et ses concertants. Enfin son Prélude a déjà été donné à la Société nationale le 23 décembre dernier.

M. Debussy a la réputation d'un artiste

original, même plus, d'un artiste particulièrement épris d'étrangetés et de choses rares. Si c'est de par nature qu'il fuit les voies battues, nous ne lui en ferons pas reproche. Si, par hasard, c'était en vue de se créer, par là, une situation un peu à part dans le monde des musiciens ; il en serait moins digne d'éloges. J'ai ouï dire que, dans le monde des lettres, la personnalité de M. Mallarmé le fascinait un peu. Faut-il le croire ? Je ne sais. En tous cas, ce ne sont là que des « on-dit » et toute la question se réduit à savoir si M. Debussy va vers la complexité ou d'instinct ou par bon vouloir. Or, sur un point aussi délicat, je n'aurai garde de me prononcer.

Un fait certain, c'est que sa musique a un caractère tout à fait spécial. Ce caractère, elle l'emprunte à l'absence presque complète de tonalité. Et cette absence de tonalité est due à l'emploi des procédés suivants.

A l'emploi, ce n'est pas assez dire. Ces procédés sont connus et pratiqués de tous les musiciens. Le propre de M. Debussy est d'en faire un usage constant. Et c'est sans doute sur ce point qu'il prêterait quelque peu le flanc à la critique. Si bonnes que soient les choses, il ne faut pas en faire un usage immodéré. Sans parler de la fatigue qui résulte pour l'oreille de cette tonalité incessamment fuyante, il est certain que l'effet d'un bel accord est considérablement atténué, s'il est perdu et comme noyé entre des flots de dissonances.

Un des procédés de M. Debussy est de faire fi complètement de la tonalité marquée par l'armature et de changer toujours de ton à la reprise du motif. Ainsi dans le Prélude. Sans parler de l'exposé du thème qui n'est pas harmonisé, mais qui est indiqué comme en *mi* majeur, dès que le motif est repris, nous sommes en *ré* majeur. Puis nous passons en

mi. La troisième, nous sommes encore en *mi*, mais avec une autre position d'accord. De là, nous modulons en *la* et ainsi de suite jusqu'à la fin. Il faut noter toutefois que cette pièce finit sur l'accord du ton.

Autre procédé. Presque toujours dans le motif lui-même, et dans la même mesure on trouve à noter des modulations le plus souvent à des tons très éloignés. Ainsi, au début de la troisième des *Proses lyriques,* nous remarquons une suite de cinq accords parfaits : celui d'*ut,* celui de *si bémol* mineur, celui de *sol*, celui de *si bémol* mineur et enfin celui d'*ut*.

Presque toujours, également, il altère l'un des degrés. Ainsi, nous prenons les *Proses lyriques*, page 6, sous les mots « (les) chevaliers sont morts.... » Il semble que dans ce passage M. Debussy ait voulu donner comme un vague rappel du plain-chant. Nous débutons sur l'accord d'*ut,* et nous semblons aller

sur celui de *si bémol,* celui qui constituerait bien, en effet, l'accompagnement diatonique qui est propre au chant d'église. Mais pas du tout, voilà l'accord de *si bémol,* qui est métamophosé par l'adjonction de *la bémol.* Autre complication : le *fa* diézé donne une quinte augmentée. De même dans le troisième temps, à consulter la basse, on s'attendrait à l'accord de *la bémol.* Pas du tout ! M. Debussy laisse le *mi* naturel ce qui donne une quinte augmentée et il introduit le *sol bémol,* d'où l'on se trouve avoir l'accord de septième dominante du ton de *ré bémol.* J'avoue que ce passage est un des rares que j'aie quelque peine à accepter. Et ce qui me gêne dans l'espèce, ce n'est pas la sonorité un peu crue de cette suite d'accords. Mais j'avoue ne pas en saisir la réelle utilité. Il me semble que l'effet aurait été tout aussi bon, sinon meilleur, avec de moindres complications.

Faut-il noter certaines superpositions d'accords qui donnent naissance à de curieuses combinaisons ? Ainsi, dans la troisième des *Proses lyriques,* au premier temps de la neuvième mesure, toutes les notes de la gamme en *ut* se font entendre simultanément.

Enfin un autre procédé de M. Debussy, c'est d'employer certains dessins diatoniques qui donnent une gamme d'un effet tout particulier. Je citerai comme exemples, les *Proses lyriques* (page 4, sous les syllabes « ...men-se... ») le trait ascendant de la main droite. Et encore dans le Prélude, à la page 6 de la réduction pour deux pianos, deuxième ligne, le trait ascendant qui va par intervalle de ton du *fa* naturel au *mi* dièze.

Le procédé, assurément, est des plus discutables. Cependant, il faut reconnaître que, dans certains cas, il peut donner de très jolis effets. Ainsi, je crois bien que c'est à son emploi que le thème pastoral du Prélude

emprunte sa saveur particulière. Sans doute, le dessin va par intervalles chromatiques, mais il est à remarquer que du *do* dièze au *sol* naturel il existe justement l'intervalle de quatre tons.

De ce que nous admettons ce motif, dont tant d'autres se sont effarouchés, ce n'est pas à dire que nous souscrivions sans réserve à la pièce de M. Debussy. Nous ne nous ferons pas faute de dire que nous trouvons le motif un peu noyé au milieu des harmonies et des rythmes dont l'encadre l'auteur. Ainsi, il est certain que, lorsqu'il est exposé en mesure 12/8, les arpèges de harpes qui durent pendant deux temps passés sont un peu faits pour dérouter l'auditeur. Nous dirons aussi que l'intermède du milieu ne nous paraît pas être d'une pareille originalité. On nous trouvera peut-être bien difficile, mais supprimez-en les harmonies et il reste une phrase qui n'est pas sans analogie avec

la manière de M. Massenet. Je rappellerai aux gens friands de ces comparaisons un peu pédantesques, la phrase de la pièce intitulée *le Dernier Sommeil de la Vierge*.

Mais ces réserves une fois faites, il nous faut bien reconnaître toute l'habileté et tout le soin dont M. Debussy a fait preuve dans son Prélude. Sans doute le développement n'est pas tout à fait tel que nous l'aurions rêvé. Dans certains cas, il semble bien qu'il y ait plutôt répétition (avec les harmonies changées) que vrai développement. Cependant il faut bien reconnaître que, dans son ensemble, la pièce est d'une contexture vraiment serrée. A part l'épisode du milieu (qui a sa raison d'être comme épisode), à part aussi les quatre mesures en 3/4 qui se trouvent aux pages 6 et 7 de la réduction pour deux pianos, il n'est rien qui ne soit emprunté au motif lui-même.

Puis, dans certains cas, il y a réel déve-

loppement. Nous signalerons le développement par augmentation qui commence à la page 11 en ton de *mi majeur,* et aussi l'heureuse transformation de la page 12 qui fait du thème ainsi métarmorphosé comme une espèce d'imitation du chant de l'oiseau de *Siegfried.* Mais imitation, qu'on saisisse bien notre pensée ! Nous disons que ce passage, dans la manière dont il est traité, rappelle, par certains côtés, les *Murmures de la Forêt,* mais aucunement prétendons-nous qu'il y ait copie, même lointaine, de la part de M. Debussy.

Enfin, les harmonies de cette œuvre méritent très certainement une attention particulière. Un fait qui dénote bien tout le soin que l'auteur a mis à l'écrire, c'est que jamais le motif ne revient avec les mêmes harmonies. Je ne vois que deux fois où elles soient identiques. Page 11 et page 12, le motif développé par augmentation se superpose au même

accord. Mais une fois nous sommes en *mi* et l'autre en *mi bémol*. Page 5 et page 14 (première ligne), les mêmes harmonies se retrouvent aussi, avec un rythme différent et une orchestration variée. Partout ailleurs les harmonies sont constamment diversifiées.

Assurément ce n'est pas là le fait d'un ignorant de son métier. Assurément, aussi, les effets d'orchestration qu'on remarque dans ce Prélude font preuve chez M. Debussy de très sérieuses qualités d'acquit. Et, disons-nous pour finir, n'y aurait-il que ces deux raisons en faveur de M. Debussy, qu'elles suffiraient pour fixer sur lui l'attention de ceux qui s'intéressent aux choses de la musique.

Somme toute, il a ce grand mérite de s'être créé une manière à lui. Il est des manières plus simples, plus sincères peut-être, et de meilleur aloi, dont nous nous accommodons plus volontiers. Peut-être même est-

il plus de mérite à être original simplement, qu'à être original dans la complexité. Mais quelque voie qu'ils suivent, il faut rendre justice, sans aucune distinction, à tous les novateurs, — et M. Debussy est, sans doute, de ceux-là.

P.-S. — Nous aurions souhaité pouvoir dire un mot des *Proses lyriques* que Gabriel Fabre a eu la bonne idée de nous faire connaître dès la première heure de leur publication. On a dit qu'elles présentaient cette particularité d'être traitées d'après les principes du *leit motiv* (Georges Servières, *Guide musical* du 29 septembre). J'avoue ne pas saisir très bien à quoi l'auteur de l'intéressant article a voulu faire allusion. Il nous semble que le point saillant de ces quatre pièces est la tentative par l'auteur de composer lui-même paroles et musique. Sans nous étendre, disons que celle qui nous paraît avoir le plus

d'unité — musicalement et *poétiquement* parlant — est la dernière *De soir*. Les trois dernières pages en sont exquises. Mais avec quel dédain, en général, le musicien traite les paroles !

P. P. S. — Les *Ariettes*, chez Girod ; les *Proses lyriques* et le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, chez Fromont.

— M. d'Harcourt annonce la réouverture de ses concerts pour le 3 novembre. Son intention est de s'occuper particulièrement de musique symphonique Une heureuse innovation est d'avoir abaissé considérablement le prix des places.

1er novembre 1895.



Beethoven et Berlioz. — Symphonie et musique expressive. La *Symphonie* en *ut* mineur de Saint-Saëns. — Analyse thématique. — Essai d'un criterium en matière musicale. — Les *Vaux-de-Vire* de M. Gédalge.

Nous avons, ici même, combattu à diverses reprises la théorie qui veut que la musique soit constamment descriptive ou expressive. Nous l'avons combattue également dans la Préface de notre dernier recueil. Nous avons dit que si, incontestablement, chaque pièce fait naître de notre esprit des associations d'idées particulières, ces associations n'ont,

au point de vue esthétique, qu'une valeur secondaire. Ce qui fait pour une œuvre sa réelle valeur, c'est sa contexture musicale plus ou moins réussie.

Or, précisément au sujet de la *Symphonie héroïque* que M. Colonne et M. Lamoureux viennent d'exécuter, Berlioz nous donne un exemple du peu de valeur de cette théorie.

Musicalement parlant, il juge cette symphonie avec une parfaite compétence. Il fait très justement ressortir « le caractère remarquable que donne au rythme du motif la fréquence des syncopes. » Il note fort heureusement « les combinaisons de la mesure à deux temps, jetées par l'accentuation des temps faibles dans la mesure à trois temps. » La « multitude des aspects mélodiques et harmoniques, sous lesquels Beethoven reproduit son premier thème », ne lui a pas échappé, non plus qu'un certain nombre d'autres délicatesses. Mais voilà qu'au milieu

de ces excellentes critiques, le compositeur de symphonies-programmes laisse percer ses personnelles théories ; dès lors tout est gâté et nous nous trouvons en présence de pareilles réflexions.

A un endroit, parmi d'autres dissonances, « le *fa* naturel aigu vient se heurter contre le *mi*, quinte de l'accord de *la* mineur. » Assurément, la dissonance est osée. En ce lieu, elle n'est pas déplacée et son effet est des plus réussis. Berlioz n'aurait-il fait que ces remarques, tout était pour le mieux. Mais pas du tout. Partant de ce principe (assurément faux dans la plupart des cas) que, toujours, la musique exprime quelque chose, il s'égare dans les interrogations suivantes : « A ce tableau de fureur indomptable, on ne peut réprimer un mouvement d'effroi. C'est la voix du désespoir et presque de la rage, *seulement on peut se dire :* (c'est nous qui soulignons) *Pourquoi ce désespoir? Pourquoi*

cette rage? On n'en découvre pas le motif... » Vraiment si le pauvre Ries eût fait pareille question à l'irascible Beethoven, quelle algarade il se fût attiré !

Un autre exemple, au sujet du troisième temps : « Le troisième morceau est intitulé *scherzo,* suivant l'usage. Le mot italien signifie jeu, badinage. On ne voit pas trop, au premier coup d'œil, comment un pareil genre de musique peut figurer dans une composition épique. Il faut l'entendre pour le concevoir. En effet, c'est bien là le rythme, le mouvement du *scherzo ;* ce sont bien des jeux, *mais de véritables jeux funèbres,* à chaque instant assombris par des pensées de deuil, des jeux enfin comme ceux que les guerriers de l'*Iliade* célébraient autour des tombeaux de leurs chefs. » Dire que voilà où peut amener cette trop fameuse théorie de la musique expressive !

Ce n'est pas à dire que nous nous refusons

à admettre la pensée même de Beethoven. Beethoven a intitulé son œuvre *Symphonie héroïque*. Il a ajouté comme sous-titre : « Pour fêter le souvenir d'un grand homme. » On sait d'autre part qu'il pensa réellement à Bonaparte en l'écrivant. Il ne faut donc pas rejeter de but en blanc ce qualificatif d'héroïque que l'auteur a cru bon d'indiquer ; la question est de savoir de quelle manière il le faut interpréter.

Berlioz, jugeant en cela d'après ses propres théories, cherche derrière la trame musicale toute une série d'événements signifiés. Ne parvenant pas à se faire une légende parlée qui concorde exactement avec la musique, il déclare ingénument ne pas « découvrir le motif » de tel ou tel mouvement musical.

A cela il n'est rien d'étonnant, Beethoven n'ayant pas écrit sa pièce sur un plan de poème. Chercher donc à chaque phrase mu-

sicale un sens particulier, c'est chercher ce que l'auteur n'a jamais voulu mettre.

Pour nous, cette pièce n'est aucunement ni descriptive, ni expressive. Nous la rangerions volontiers dans la catégorie où déjà nous avons rangé le premier temps de la *Pastorale*. (Voir *La Musique à Paris, 1894-95*, page 175). Ce premier temps, avons-nous dit, n'est nullement descriptif. Mais Beethoven composa son œuvre dans un cadre champêtre, tout entier sous les impressions de ravissement que lui causait la nature printanière. Il ne chercha pas à rendre le cadre extérieur qui l'entourait. Mais l'état d'esprit où il se trouvait modela sa pièce jusqu'à lui donner un caractère de joie sereine, — identiquement la même impression qui se dégage d'un paysage ensoleillé. Et son œuvre faite, voyant qu'il y avait bien réellement correspondance entre le sentiment de la nature et l'émotion causée par l'audi-

tion de son œuvre, il nota les circonstances qui avaient présidé à sa composition.

De même, dans la *Symphonie héroïque,* Beethoven n'a pas songé à exprimer, musicalement, les faits qui illustrent généralement la vie d'un homme de guerre, non plus qu'il n'a cherché à rappeler la vie de Bonaparte. Séduit par les audacieux coups de génie du Premier Consul, il fut hanté, en composant son œuvre, par l'idée du Héros, de l'homme plein de foi en lui-même, poursuivant, sans dévier d'un pas, la carrière qui lui est tracée par le Destin. C'est cette idée qui se refléta dans la symphonie. Dans le premier temps, en particulier, on peut très bien saisir ce caractère de force calme, car elle se possède, s'emportant à certains moments en de sauvages mouvements. C'est seulement par ce caractère d'énergie et de noblesse générale, que cette œuvre peut être qualifiée d'héroïque. Tout au plus pourrait-on ajouter pour

les amateurs de pittoresque que le motif de l'*allegro* et le *trio* du troisième temps semblent être un rappel lointain de fanfares guerrières. Or, par là, cette symphonie rentre bien dans la catégorie que nous rappelions plus haut. L'auteur a écrit son œuvre non pas pour extérioriser directement son idée, mais il l'a écrite alors que cette idée possédait son esprit. Sa réalisation musicale étant achevée, voyant qu'il y a bien réelle correspondance entre sa pensée et la musique, il donne la notation de son état d'esprit ; non que cette notation soit nécessaire pour l'intelligence de la pièce, mais elle en explique la caractéristique générale et l'idée poétique, qui vient en sus, peut renforcer, par des associations appropriées, l'émotion esthétique.

Étant donnée cette conception de la musique par Beethoven, nous n'avons pas été médiocrement surpris en lisant les lignes

suivantes dans un journal de musique. Leur auteur les écrivait à l'occasion de la *Symphonie en ut mineur* de Camille Saint-Saëns, que M. Lamoureux vient de nous faire entendre :

« Dans cette œuvre, aucune concession au pittoresque ne semble avoir préoccupé l'auteur. En cela, il se sépare de Beethoven pour se confiner sur un terrain plus aride... Nous comprenons ce point de vue, mais l'autre, celui de Beethoven, de Berlioz, de Liszt, conserve pour nous sa poétique fascination... »

Etrange classification, en vérité, que celle qui range sous une même étiquette trois esprits aussi dissemblables ! Et que veut dire l'auteur en parlant de ce refus absolu de concessions au pittoresque ? Si c'est l'absence de tout parti pris descriptif, rien de mieux. Mais s'il veut affirmer, par là, que tout élément sentimental ou psychologique est

absent de la *Symphonie* de la Saint-Saëns, nous ne saurions le lui concéder. Nous croyons bien que le musicien n'a pas eu pour but immédiat de transcrire tel ou tel état, ou telle ou telle succession d'états d'âme. Mais ce qu'il y a de certain, c'est que, malgré la prétendue « froideur » que certains critiques s'obstinent à reprocher à l'œuvre, on pourrait très facilement découvrir dans l'agencement des thèmes un ordre et une combinaison tels qu'ils fussent susceptibles d'être assimilés à des genèses de sentiments.

Cela, en particulier dans la première partie. Je sais bien que personne ne l'a considérée à ce point de vue un peu spécial. Si cependant le lecteur veut bien nous suivre dans notre analyse, nous ne désespérons pas de le convaincre de l'exatitude de nos assertions. Un examen attentif de la partition nous avait fait remarquer le rôle vraiment important que joue le thème de l'introduction

dans cette première partie. En la relisant à la lumière de cette observation, nous avons été amené à accorder à ce thème peu remarqué[1] une part encore plus importante. Il nous semble que toute cette première partie peut être considérée comme une espèce de lutte entre le thème principal et celui de l'introduction : lutte qui se termine par la victoire de l'un au détriment de l'autre. — Dans cette analyse, nous donnerons nos indications sur la réduction à quatre mains, comme étant l'édition la plus répandue.

L'introduction peut être considérée comme composée de deux parties distinctes. L'une que nous appellerons le dessin descendant et qui consiste dans le passage du *ré* bémol au *si* naturel. L'autre qui lui fait réponse

1 En particulier, le programme analytique que fait distribuer l'éditeur ne le mentionne qu'une seule fois. M. Jean-Guy Ropartz, dans l'intéressante analyse de cette symphonie qu'il a donnée dans ses *Notations artistiques*, n'en fait même pas mention. Aussi, n'est-il pas surprenant qu'il critique les mesures d'introduction en déclarant « qu'il ne voit pas leur absolue raison d'être ».

(troisième mesure de la partie *Prima*) et que nous appellerons le dessin ascendant [1].



Dès que le thème principal a été exposé dans les six premières mesures de l'*allegro*,



le dessin ascendant de l'introduction (*do, ré, mi* bémol, *sol*) se formule à la partie aiguë. De suite après, nous trouvons à cette même

1 Les exemples musicaux qui figurent dans cette étude sont reproduits avec l'autorisation spéciale de la Maison A. Durand et Fils, éditeurs à Paris.

partie (page 3, dernière portée), une descente chromatique de trois notes (*si* bémol, *la, la* bémol) qui n'est autre évidemment que le dessin descendant des trois premières mesures de l'introduction. Si l'on voulait donner



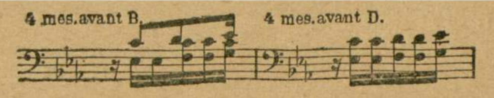
une interprétation psychologique à ces deux thèmes, on pourrait la formuler ainsi : Le thème principal représenterait l'idée de remords, d'obsession qui jette une âme dans le trouble. Celui de l'introduction représenterait la plainte de l'âme et ses aspirations vers un état de paix.

Après quelques mesures de modulations

(A et mesures suivantes), cette même disposition des deux thèmes mélangés l'un à l'autre se reproduit presque identiquement. Et tout aussitôt s'énonce un thème épisodique d'un caractère plaintif (cinq mesures



avant C). Ce nouveau thème se rapproche de celui de l'introduction, bien qu'il n'ait avec lui aucune parenté musicale. Il faut remarquer tout particulièrement que le rythme de la basse, bien qu'emprunté au motif principal, se rapproche étonnamment du dessin ascendant de l'introduction. Prenez page 4, quatre mesures avant B, l'énoncé de ce dessin et comparez page 6, soit à la lettre C, soit quatre mesures avant D, les premiers temps de ces différentes mesures sont littéralement identiques.



A la suite de ce mouvement, une impression de calme semble naître dans l'œuvre. Le thème principal est à peine répété *pianissimo* que sa première transformation, d'un



caractère accalmi, se dessine à la partie haute (E). Puis, prresque aussitôt (F), un second motif épisodique d'un caractère lyrique mais plein de douceur confiante, s'expose comme pour faire pendant à celui déjà vu [1]. Et tou-



1 Pour faire pendant et pour continuer la marche qui est indiquée par ce premier thème épisodique. — Nous nous plaçons toujours dans l'hypothèse d'une interprétation psychologique de l'œuvre. A la lettre C, nous avons vu le premier thème épisodique, continuant l'introduction, se superposer au motif principal. C'est à la suite de cette espèce de conflit que semble être né l'état de calme où nous entrons avec la 1re transformation du thème principal. Au sein de cet état de calme naît ce second motif épisodique qui continue le développement psychologique de l'introduction. D'abord déchirante, la plainte était déjà plus douce dans le premier motif. Dans ce second, elle est presque devenue joyeuse.

jours ces motifs sont reliés à ce que nous appellerions l'action principale. C'est d'abord (page 8, sept mesures après F), un rythme déjà noté. C'est encore (G) une énonciation, à la basse, du thème principal en augmen-



tation. Ce second thème épisodique s'affirme encore en une forme plus joyeuse (page 11,



passage en *fa* majeur), qui aboutit à un énergique *fortissimo*.

Mais voilà que le sentiment d'inquiétude et de remords semble reprendre le dessus. Le thème principal revient sous une IIe transformation très caractéristique. Et pendant qu'il lance tristement ses notes saccadées, l'introduction tout entière se dessine à la basse (page 12, troisième portée, *pp*.).



Des rappels du premier motif épisodique (4) éclatent en modulations, reliés à l'ensemble soit par le rythme du thème principal (page 15, mesures avant K), soit par ce même thème, en augmentation, à la basse. Cette agitation va se perdre dans un *crescendo* en *ut* mineur qui ramène les premières mesures du mouvement dites, cette fois, par l'orchestre, dans la plénitude de sa voix.

Et voilà que nous retraversons, mais en raccourci, la suite entière des premières luttes. Tous les motifs reparaissent, mais brièvement. Seule, la transformation joyeuse

du second thème épisodique n'a pas place dans ce mouvement modulant. Il semble que ce soit comme la dernière grande lutte entre le motif d'espoir plaintif et celui du remords. Car, à peine la IIe transformation du thème principal est apparue (page 23, première portée), que les notes déchirantes de l'introduction se font entendre toutes seules, et nous voilà dans le repos définitif avec le commencement de l'*adagio*.



Ici nous voulons faire remarquer une chose. Le dessin ascendant de l'introduction, augmenté, prépare le mouvement lent. Nous n'irons pas jusqu'à dire que la phrase de l'*adagio* soit empruntée à ce dessin. Mais si l'on remarque le rôle préparatoire de ce dessin et si, d'autre part, on le compare à l'allure générale de cette phrase, ne verra-t-on pas, entre les deux, une réelle parenté ? Et le chant des violons ne pourrait-il pas être considéré comme un aboutissant lointain de ce motif de l'espoir plaintif ?

Quoi qu'il en soit, nous voilà ici en plein calme et en plein repos. Cependant, à peine l'énoncé du thème lent et de ses variations sont-ils terminés, que le motif d'inquiétude semble vouloir essayer une dernière tentative sous la forme du thème principal en sa IIe transformation (U). Mais, malgré les



harmonies déchirantes qui l'accompagnent, la paix de cœur échue à l'espoir n'en est pas ébranlée. (Il faut noter que ces harmonies s'étagent sous une descente chromatique de la partie haute, qui n'est autre que le dessin descendant de l'introduction : U et mesures suivantes : *la* bémol, *sol*... *si*, *si* bémol, etc.) Les deux principes opposés se superposent



même en une fusion définitive (V) et le dessin descendant de l'introduction (X) plane à la partie aiguë jusqu'à ce que la phrase même de l'*adagio* vienne, à la basse, préparer les accords de la fin.

Il n'est donc pas exagéré de considérer ce premier temps de la *Symphonie* comme basé sur cette opposition entre deux thèmes caractéristiques. Non pas que l'auteur, en l'écrivant, ait songé à exposer ce conflit de sentiments. En réalité, nous avons devant nous un simple développement symphonique et rien de plus. C'est nous qui, par notre interprétation, assimilons certaines oppositions entre des figures de sons aux conflits de notre intérieur. Et qui sait s'il n'y aurait pas là le fondement d'un criterium esthétique? On dit d'une belle œuvre qu'elle a une unité. A d'autres, au contraire, on reproche qu'elles soient d'un effet disparate. Que veut-on dire par cette unité? Sur quoi se base-t-on pour dire : tel développement est bien dans le caractère, tel autre y cadre mal? Ne pourrait-on pas donner comme criterium d'une œuvre musicale, ce fait qu'elle soit apte à être *assimilée* à un développement sentimen-

tal ? Le sentiment peut subir des variantes, on peut le faire passer par des modifications. Il est, aussi, loisible de lui opposer des sentiments divers. Mais il faut que, dans la trame générale, on trouve comme une espèce de logique psychologique. C'est ce que les anciens exprimaient par cette locution bien expressive dans son laconisme : *servare vices*.

Cette logique, on la trouve très bien dans la première partie de la *Symphonie*, comme on peut s'en rendre compte par l'analyse que nous en avons faite. Et, précisément, ce qui semblerait confirmer notre hypothèse d'un criterium psychologique, c'est que les parties discutables du second morceau le sont justement parce que cette logique s'y trouve contredite. Ce n'est pas à dire que nous considérions cette partie comme manquée ou indigne d'attirer l'attention. Nous ne nous ferons pas faute, au contraire, de dire toute

notre franche admiration pour les magnifiques développements qui s'y rencontrent. Mais, à notre point de vue, elle eût gagné, ce semble, à être plus unifiée, à avoir un caractère dominant plus accusé ou, du moins, à être plus « logiquement » menée dans sa superbe gradation.

Sans entrer dans de longs détails, je m'explique en deux mots. Nous débutons par un



thème d'une virile énergie et par la IIIe transformation du thème principal qui ex-



prime, elle aussi, un sentiment de farouche inquiétude. Puis, de suite, nous tombons

dans les badinages du *scherzo* et dans des



épisodes d'un lyrisme moyen (G et I) qui sont malheureusement d'un caractère tout opposé. Cette succession de thèmes se repro-



duit partiellement (page 43, *allegro moderato*), et voilà que se dessine (page 51, première ligne) un motif « grave et austère » qui est destiné à préparer le dénouement triomphal. Tout ce passage en *la* bémol,



ainsi que les magnifiques développements en *ut* majeur, sont admirables dans l'unité d'impression grandiose qui s'en dégage : soit

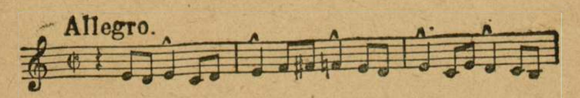
qu'il s'agisse de l'exposé en diminution de ce nouveau thème qui se présente dans la tonalité d'*ut* majeur, soit que nous considé-



rions deux nouvelles transformations du thème principal. L'une (la IVe), qui en est un magistral agrandissement :



l'autre (Ve), qui le développe dans le style de la fugue.



Mais voilà que, tout à coup, cet effet de grandeur religieuse se trouve interrompu. Préparé par un thème de liaison de rythme ternaire,



un motif de caractère pastoral s'expose sur le hautbois :



Saisit-on bien, maintenant, ce que nous voulons dire par unité psychologique ? Interprétez ce passage en lui donnant une caractéristique sentimentale comme nous venons de le faire. D'une part, nous avons une superbe gradation d'un caractère élevé et presque religieux, qui est précisément la note sur laquelle se terminera l'œuvre. On semble n'être arrivé à ce point de hauteur qu'après de longues et pénibles errances, en passant par les détours fantastiques du *scherzo* et des épisodes. Et, au moment où toutes les forces de l'âme sont tendues

pour se fixer en ce point culminant de l'apothéose finale, voilà qu'on nous détourne de ce sommet, notre conquête, pour nous conduire passagèrement aux tranquilles vallées où s'ébattent les pastoureaux ! L'impression est trop différente pour que l'effet général n'en soit pas diminué. Et le point intéressant, à notre point de vue, c'est que ce passage, qui nous déroute quelque peu à l'audition, semble justement contredire ce que nous avons appelé la logique du sentiment.

Pour ne pas laisser inachevée l'analyse thématique de cette symphonie, mentionnons en quelques mots les principaux motifs qui figurent aux dernières pages.

Après l'exposé du thème pastoral, nous voyons le motif grave se répéter en augmentation (Z) et en *la* mineur, en prenant pour contre-sujet la Ve tranformation fuguée du motif principal.

Sous le rythme de cette transformation

(alternance de deux croches après une noire) qui forme pédale aiguë, on voit se dessiner ce même motif principal en augmentation.



Puis, avant la conclusion définitive, nous assistons à une sorte de courte reprise de ces dernières pages.

Ramené par le thème de liaison (page 84), le motif pastoral s'expose encore une fois. Revient aussi l'augmentation du thème grave (page 66, dernière ligne). Et aussitôt après la reprise, un peu modifiée, de la V[e] transformation du thème principal, voilà qu'éclatent les mesures de couronnement où alternent la IV[e] transformation de ce même thème (EE) et le motif de liaison exposé, cette fois, en mesure 3/1 (GG).

Telles sont quelques-unes des réflexions que nous a suggérées cette symphonie. Pour deux raisons, nous avons cru utile de les noter. D'abord pour faire ressortir le double développement de la première partie. Puis nous étions désireux de soulever cette question d'un criterium psychologique. Je me hâte de dire que ce n'est là, de notre part, qu'une simple hypothèse. Et cette hypothèse, même pas encore vérifiée par d'indiscutables expériences[1], nous ne laissons pas de la considérer comme une intéressante curiosité. Voici pourquoi : Se plaçant au point de vue de son art, le musicien dira : Tel ou tel développement convient ou ne convient pas, en vertu de telle raison. Ainsi, en face du premier temps de l'*Héroïque,* il dira : Le second thème, qui arrive à la quarante-cinquième mesure, a sa raison d'être en ce sens que, le motif principal marquant le premier temps de la mesure, celui-ci

repose en s'appuyant sur le second. — Nous mettant au point de vue de « l'interprétation psychologique », nous remarquons la convenance de cet épisode par cela que, plus accalmi, il continue, cependant, la calme sérénité du motif initial. Et c'est ce fait que nous trouvons curieux à signaler, ce fait que des considérations « d'ordre purement humain », ce fait que l'esthétique générale se trouve confirmer les remarques particulières du technicien d'art musical.

Il y aurait, sans doute, d'autres remarques à faire sur cette œuvre que M. Louis de Fourcaud dit de « haute maîtrise ». Nous nous contenterons de renvoyer, pour de plus amples détails, à la remarquable analyse qu'en fait Jean-Guy Ropartz dans ses *Notations artistiques* [1]. Nous appellerons, en particulier, l'attention sur la forme dans laquelle est conçue son étude. Il s'est très

1 1 vol. in-12, chez Lemerre.

justement proposé de montrer, par des exemples, « l'incontestable valeur de l'école symphonique française ». Et ces exemples quels sont-ils ? La symphonie dont nous nous occupons en ce moment, la *Symphonie* de Franck, celle de Lalo et la *Symphonie Cévenole* de M. Vincent d'Indy. Il est certain que le nom seul de pareilles œuvres proteste bien hautement contre la légende qui nous refuse tout génie symphonique. Et nous ne pouvons mieux clore cette étude que par la réflexion suivante, que faisait, au sujet de ces œuvres, M. L. de Fourcaud : « On a rien écrit de mieux durant ces vingt dernières années. » C'est aussi notre pensée et nous tenons à remercier M. Lamoureux de la superbe manière dont il a rendu la belle œuvre de Saint-Saëns.

Nous ne nous arrêterons pas sur le deuxième acte de *Proserpine*, du même auteur, que M. Colonne a exécuté trois fois de suite avec

un égal succès. Il s'y trouve assurément de fort jolies choses. On peut citer des rythmes d'accompagnement très heureux, des essais d'orchestration très réussis et des passages du plus grand effet. Mais à notre avis, ces pages sont loin de valoir l'ensemble si réellement élevé de cette *Symphonie* en *ut* mineur. Et si nous voulions tenter une explication de cette infériorité (relative d'ailleurs), nous dirions qu'elle provient sans doute de ce que les situations ne prêtent guère à l'illustration musicale.

Mais là encore, malgré toutes réserves, se trouve-t-on dans le vrai domaine de la musique. Au contraire, combien peu de musique y a-t-il dans ces *Vaux-de-Vire* de M. Gédalge que M. Colonne nous a fait entendre ! Assurément, leur auteur n'est pas dépourvu d'une certaine élégante facilité. Mais comme tout cela est peu intéressant, et comme c'est près de mériter l'épithète de

banal. Une pièce (*La santé portée*) qu'on s'attendrait à voir traitée sur un rythme de franche gauloiserie, est travestie en une façon de tziganerie vulgaire. Une autre (*Les Périls de la mer*) se rapproche assez par sa recherche du pittoresque des essais, plus ou moins réussis, de M. Charpentier. Mais dans aucune on ne trouve la trace de quelque essai bien personnel digne de retenir l'attention. N'empêche que l'auteur doit être fort soutenu par son éditeur (le néophobe Heugel!). car l'orchestre a bissé ses pièces sans trop consulter l'accueil d'un public plutôt peu enthousiaste.

Et c'est tout ce que nous voyons à signaler dans les concerts de cette quinzaine. L'orchestre d'Harcourt a exécuté une Symphonie d'un prix de Rome, M. Rabaud, dont M. Arthur Pougin fait un certain éloge. Ne l'ayant point entendue, il ne nous est loisible que d'en faire mention.

15 novembre.

Les évolutions de la critique wagnérienne. — Le *Rheingold* au Châtelet. — Les *Chansons de Miarka* de M. Alexandre Georges. — A propos de la *Thamar* de Balakirew. — Les premiers concerts de l'Opéra.

C'est une chose singulière que la sagacité dont font preuve les commentateurs dans l'apologie du maître de Bayreuth. Non seulement ils ont toujours réponse aux objections; mais encore font-ils preuve d'une espèce de don divinatoire en pressentant venir celles qui sont à naître.

Tant que les œuvres de Wagner ne furent

pas acceptées partout, ils se tinrent exclusivement sur le terrain de la musique.

Maintenant que le musicien est universellement reconnu, ils nous assurent que l'admiration que nous avons pour lui n'est que bien rudimentaire. On ne comprend, disent-ils, sa personnalité d'artiste qu'en pénétrant son profond génie de dramaturge.

Si par là, on veut dire qu'il ne faut jamais perdre de vue ceci : que sa musique est faite en vue du drame, je suis tout à fait de cet avis. Mais où je m'étonne, c'est lorsque je lis dans des ouvrages, d'ailleurs fort intéressants, des paradoxes comme celui-ci : « Le drame musical est un merveilleux instrument d'art, par lequel certaines situations sont rendues,qui sont inaccessibles au simple drame parlé. C'est ainsi que, grâce à la musique, la trame peut se dénouer par la victoire du héros sur lui-même, comme cela a lieu pour Hans Sachs dans les *Maîtres-*

Chanteurs[1] ». — Mais en vérité, et Corneille et son Polyeucte, et tant d'autres drames, par quoi donc se terminent-ils, si ce n'est par la victoire morale que le héros remporte ?

Où encore je ne peux me défendre de surprise, c'est lorsqu'on m'affirme que la supériorité incontestable du drame wagnérien, c'est de s'être limité exclusivement à ce qui est « d'ordre purement humain ». Je sais bien qu'au cours de ses réflexions sur son art, Wagner aperçut avec une netteté parfaite cette grande vérité qu'une œuvre est esthétique, exactement en mesure de son « humanité ». Est-ce à dire que, dans la réalisation de ses œuvres, cet élément seul soit figuré, au même titre, par exemple, qu'il l'est dans les œuvres de Racine ?

Enfin, chose plus curieuse, au moment

1 Voyez le *Drame Wagnérien* de H. S. Chamberlain (Chailley, éditeur), page 149 : « Dans les *Maîtres-Chanteurs*, nous assistons à la dernière grande victoire qu'il (Hans Sachs) remporte sur lui-même... »

où l'on commence à se mettre d'accord sur la signification des œuvres de Wagner, voilà qu'on nous reproche avec virulence de vouloir déduire de ses drames « des symboles, des religions, des systèmes philosophiques ». « Prétendre, dit-on[1], que Wagner a eu de semblables intentions, c'est tout simplement le calomnier. » Fort bien ! Mais alors, comment faut-il entendre certains passages de sa correspondance avec Uhlig ? Dans l'un, parlant de son poème de la *Walkyrie* : « Toute ma philosophie, écrit-il, y a trouvé sa complète expression artistique. » Dans un autre (Ernest, L'*Art de R. W.*, page 429, note 2) n'indique-t-il pas expressément qu'il personnifie en Fricka, la morale, la coutume ?

Et dans une œuvre comme la Tétralogie, si vous supprimez la signification symbolique cachée derrière la fabulation, comment pourrez-vous saisir ce qui en fait le lien

1 *Op. cit.* Page 248.

d'ensemble ? Et combien peu nous intéresserions-nous à cet enchaînement de légendes mythiques, si nous ne savions — par interprétation — que derrière ces poursuites de l'anneau se cache une lutte passionnante entre deux de nos penchants innés.

En particulier, le *Rheingold*, dont M. Colonne vient de donner d'importants fragments, combien ne serait-on pas exposé à le méjuger, si on l'examinait dans son seul développement de faits, sans le considérer dans son rapport avec le véritable drame ?

Il est vrai que dans les scènes choisies par M. Colonne, il y a une telle effervescence de poésie, soit dans la musique, soit dans les tableaux scéniques du Rhin sous l'aube, ou du Walhall après l'orage, que leur seule beauté propre peut suffire largement à soulever l'enthousiasme.

C'est, en effet, par des salves d'applaudissements que le public a accueilli cette exécu-

tion, d'ailleurs des plus soignées. Et, sans doute, Mlles Blanc, Pregi et Planès méritent une mention spéciale pour la perfection avec laquelle elles ont rendu leur difficile ensemble du premier tableau.

Le second jour (24 novembre), on a donné trois pièces inédites de M. Charpentier, sur lesquelles nous reviendrons. Pendant ce temps (quelle gloire !), on jouait de lui, au Cirque, deux de ses *Impressions d'Italie.* Et un autre jeune compositeur, M. Alexandre Georges, faisait son entrée chez M. Lamoureux avec ses *Chansons de Miarka.* A vrai dire, notre préférence serait surtout pour la première, dont la simplicité nous agrée tout particulièrement. Les *Nuages*, bien que renfermant des effets assez réussis, nous paraissent manquer quelque peu d'unité. La pièce débute sur une sorte de pédale, qui, au bout de deux strophes, se transforme en un rythme ondulant. Puis nous tombons dans des effets

imitatifs d'orage et une note tenue, sur laquelle s'enroule un dessin plaintif, sert de transition aux deux dernières strophes, qui sont encore traitées dans une autre manière. — Ces pièces ont été remarquablement interprétées par Mlle Jenny Passama.

Au précédent concert, on avait donné une troisième exécution de la Symphonie en *ut mineur* de Saint-Saëns : cette œuvre où tous les instruments semblent se réunir en une grandiose fête orchestrale. Et dire qu'on s'est avisé de la déprécier pour exalter contre elle la *Thamar* de Balakirew ! On nous vante, de cette pièce, ses « exotiques langueurs » et la canaillerie sauvage de ses sonorités ». Si seulement elle avait la cent millième partie de cette « grâce perverse » qui au dire de Sarcey, caractérise Mlle Brandès ! Mais non, en toute franchise, je ne vois pas, en ce défilé de l'Oural, éclore comme on le dit, cette germination de Fleurs du Mal !

P. S. — Nous n'avons pu encore assister aux concerts de l'Opéra. La musique moderne y était dignement représentée par le *Fervaal* de d'Indy, que Paul Dukas a étudié magistralement dans la *Revue Hebdomadaire* (23 novembre). Le premier acte d'*Alceste* était non moins bien choisi par la partie ancienne. Mais le plus grand succès a été pour les danses du XVIIIe siècle. Une mention à Mlles Mauri, Subra et Laus, sans oublier Mlle de Mérode, qui nous assure de son intention de ne point abandonner Paris pour Bruxelles.

1er Décembre.



La composition des programmes à l'Opéra. — Le *Saint-Julien* de M. Camille Erlanger. — Les *Poèmes chantés* de M. Charpentier. — La *Naissance de Vénus* de Gabriel Fauré. — Les exécutions des *Symphonies* de Beethoven.

Le jour où commencèrent les concerts de l'Opéra, mon confrère du *Soleil*, Auguste Goullet, rendant compte de la première séance, écrivait en terminant son article : « D'où je conclus que les concerts de l'Opéra seront mondains ou ne seront pas. »

Ces concerts ont eu un succès des plus grands et (par bonheur) ils n'ont pas été

exclusivement mondains. Mais on a procédé habilement dans la composition des programmes. Un jour c'était du Félicien David, un autre jour de l'Auber, que l'on exhumait des vieux cartons. Les fanatiques de l'ancien répertoire ne pouvaient donc se fâcher. Puis on a imaginé ces restitutions des jolies danses de nos aïeules. C'était si vieux que c'en était jeune et personne n'a résisté au charme de ces exquises minauderies. Si vous ajoutez à cela des morceaux chantés, adroitement disséminés dans le cours du programme, vous concevrez facilement que ce savant mélange était bien fait pour plaire à nos jolies mondaines — vinssent-elles du Marais ou de la plaine Monceau.

Enfin, pour museler tout le monde, on a fait la part bonne aux véritables amateurs. On a joué des jeunes et on a repris d'anciennes œuvres du plus grand intérêt.

C'est ainsi qu'au concert du 8 décembre,

M. Affre a chanté l'air de Renaud de l'*Armide* de Glück. Il a chanté aussi un fragment de celle de Lully, qui est tout simplement délicieux. Quant à l'air de *Fidelio,* dit par Mlle Lafargue, il est inutile d'en faire l'éloge. L'orchestre, sous la direction de MM. Paul Vidal et Marty, s'est très bien comporté.

Et dans ces airs de danse, n'y avait-il pas de mignonnes piécettes ? Le *Tambourin* et la *Musette* de Rameau sont connus de tout le monde. Et cette sarabande tirée de la *Philomèle* de Lacoste ? N'est-ce pas flatteur pour une pièce que de se faire entendre avec plaisir, près de deux cents ans après sa composition (1705) ? — Ce qu'il y a de remarquable dans ces danses, ce sont les nuances de sentiment qu'elles expriment à tour de rôle. Tantôt mélancoliques (mais si peu !) tantôt tendres ou enjoués, les couples évoluent avec une grâce de mimique qui jette une note de poésie dans ces tableautins animés ! Et ce

n'est pas le moins piquant que de voir dans ces groupes à la Watteau se profiler le fin visage aux bandeaux de Vierge de Cléo de Mérode !

La musique contemporaine était représentée dans ce concert par une *Symphonie* de Widor (que nous avons eu le déplaisir de ne pas entendre) et par la chasse fantastique de *Saint-Julien l'Hospitalier,* par M. Camille Erlanger. Fantastique est certes bien le mot, car c'est en plein romantisme que nous sommes emportés par cette musique un peu trop pittoresque. Encore si, au lieu d'une composition pour orchestre et chœurs, il s'agissait d'un ouvrage dramatique ! Mais, au concert, cette succession perpétuelle d'effets d'orchestration (souvent réussis, d'ailleurs) n'est pas suffisante à suppléer le cadre du drame chanté et ne remplace pas pour l'auditeur dépaysé l'intérêt d'un développement plus strictement symphonique. Je me refuse

donc à donner, après cette seule audition, une appréciation définitive sur cette pièce. Nous aurons occasion, plus tard, de dire si, oui ou non, notre première impression était bien justifiée.

C'est aussi par une recherche voulue du pittoresque que se caractérisent les *Trois poèmes chantés* de Gustave Charpentier, que M. Colonne vient de nous faire entendre. Et parfois c'est à bien peu de frais que l'auteur cherche à l'obtenir, Ainsi, dans le *Poème mystique*, que peut bien gagner la pièce à être divisée entre deux récitants et à faire intervenir un chœur d'anges sur la fin ? Si encore ces voix d'en haut faisaient entendre quelques sonorités vraiment célestes. Mais non ! elles vont tout simplement du *do* dièze au *sol* dièze, en ton mineur, avec terminaison sur l'accord majeur par le dièzement du *mi*, suivant un double procédé qui fut cher aux organistes. Puis la tendance de l'auteur à

toujours dramatiser empêche que, de la pièce, il ressorte un effet d'ensemble auquel, me semble-t-il, on devrait toujours tendre. Et dans la musique, dirait-on, même manque « d'unité ». On commence par un rythme de marche lente. Ensuite vient comme un rappel de chant d'église. Des battements de cloches lui succèdent, d'où se dégage un rythme qui malheureusement ne se continue pas longtemps. Et le tout, malgré d'incontestables effets d'orchestre, n'est pas exempt d'une certaine banalité.

Quant à la seconde, le *Jet d'eau,* je ne peux mieux faire que de citer l'appréciation qu'en a donnée le critique du *Ménestrel :* « Cette pièce, dit-il (hum ! faut-il l'écrire ?), cette pièce est vraiment d'un *ascendant voluptueux !!!* »

La troisième est une pièce de fantaisie montmartroise comme il s'en trouve déjà dans la *Vie du Poète.* Elle rend assez bien

l'impression des fêtes foraines de la butte. On peut remarquer ici que si elle est réussie comme description, cela tient uniquement à ce qu'elle ne cherche à rendre que des impressions auditives. On nous permettra de renvoyer sur ce point à notre livre de *La Musique à Paris*, 1894-95, page 172. Comme curiosité, on pourra signaler tel passage en *sol majeur* où les cuivres s'introduisent brusquement dans le ton de *mi bémol*.

Comme autre pièce moderne, M. Colonne a donné deux auditions de la *Naissance de Vénus* de M. Gabriel Fauré. Cette scène lyrique n'est assurément pas sans valeur, mais le sujet, tout mythologique, ne semble pas avoir échauffé outre mesure le musicien. De plus, les réminiscences semblent plus nombreuses ici que dans les autres œuvres de M. Fauré.

A ces deux mêmes concerts, M. Colonne a fait exécuter la 8e et la 9e *Symphonie* de

Beethoven. Nous n'avons pas la place de nous étendre sur ces deux œuvres assurément bien différentes l'une de l'autre. Disons seulement que leur exécution, et en particulier celle de la première, a été vraiment très bonne. Les solistes aussi ont bien mérité les applaudissements dont ils ont été couverts. Et nous tenons tout spécialement à donner une mention à Mlle Eléonore Blanc, qui est décidément une artiste d'un très solide mérite. — Une autre chanteuse, Mlle Kutscherra, s'est attiré un triomphe vraiment mérité en disant les *Rêves* de Wagner. On sait que cette pièce, peu connue jusqu'ici, est bâtie sur le thème du fameux *Hymne à la Nuit* du deuxième acte de *Tristan*.

— Nous parlerons la prochaine fois du Finale du *Crépuscule des Dieux*, que M. Lamoureux vient de donner avec le concours de Mme Jeanne Marcy. Il a exécuté comme

œuvre nouvelle une ouverture de *Bérénice*, par M. Ch. Silver, sur laquelle les avis ne laissent pas que d'être très partagés.

P. S. — M. Paul Puget publie chez Fromont, 40, rue d'Anjou, les *Litanies de la Beauté*, huit petites pièces de chant sur des vers d'A. Silvestre.

— Vincent d'Indy donne sa partition de *Fervaal* bien avant son exécution. Nous joignons nos félicitations à celles que M. de Fourcaud lui a déjà adressées au sujet de cet acte de courage. C'est chez Durand que paraît cette œuvre pour laquelle Carloz Schwabe a dessiné une magnifique composition symbolique.

15 décembre.



Considérations sur l'école néo-classique allemande à propos de la *Symphonie* de Bargiel à la salle d'Harcourt. — Une remarquable exécution de l'*Héroïque*. — Sur l'art du violon : Sarasate et Crickboom. — Le *Défi de Phœbus et de Pan* pour faire pendant à l'*Oratorio de Noël.*

La *Symphonie héroïque*, l'*Enchantement du Vendredi-Saint*, la *Kaiser-Marsch*, plus une *Symphonie* d'un auteur peu ou pas connu à Paris, c'en était assez pour attirer des auditeurs à la salle de M. d'Harcourt. De fait, les fauteuils vides n'étaient qu'en bien petit nombre à la séance du 15. Et ceux

qui étaient occupés paraissaient l'être en grande partie par des gens susceptibles de s'intéresser à de la bonne musique.

La *Symphonie* de Bargiel, que M. d'Harcourt nous a présentée, n'est certes pas de ces œuvres qui enlèvent l'assentiment. Plutôt froide, parfois banale, malgré une certaine habileté d'écriture, elle est bien le type de cette école néo-classique allemande dont Hauptmann, par exemple, est l'un des représentants les plus connus chez nous et qui se perpétue encore de nos jours, avec un certain éclat, dans la personne de Johannès Brahms.

Son auteur n'est cependant pas un inconnu. Il suffit de parcourir les catalogues de certaines maisons allemandes, comme la maison Breitkopf, pour s'apercevoir qu'il s'est essayé dans un grand nombre de genres et, semble-t-il, non sans succès. Cette école, qui s'est donné à tâche de continuer les traditions classiques (mieux vaudrait dire répéter),

ne manque pas de popularité en Allemagne. Le public allemand, que beaucoup de gens chez nous s'entêtent à considérer comme très révolutionnaire dans les idées, est beaucoup plus conservateur et routinier qu'on ne le croit. Certains de nos dilettantes seraient bien surpris s'ils savaient qu'en pays d'Outre-Rhin, le nombre des réfractaires à l'art de Richard Wagner est pour le moins aussi considérable que chez nous.

De ce fait, il n'est aucune conclusion à tirer. Nous aussi, nous avons eu notre queue de classiques dans les dramaturges du XVIIIe siècle et, plus récemment, dans le groupe qui s'opposa au mouvement des romantiques. Et si la musique de Bargiel ne nous intéresse pas, c'est pour les raisons mêmes qui nous font éprouver une satisfaction médiocre à relire Ponsard ou Delavigne.

Le peu d'originalité de cette œuvre n'a pas échappé à M. d'Harcourt. Il a pris soin de mettre sur son programme que Woldemar Bargiel ne paraît pas « éloigné d'exagérer la note réactionnaire ». Néanmoins nous lui savons gré de nous avoir renseigné sur son ancien maître de Berlin. Il se peut que, compositeur médiocre, il fût un véritable artiste dans l'éducation des autres. M. d'Harcourt n'aurait-il voulu, par cette exécution, « que s'acquitter envers lui d'une dette de reconnaissance », c'est ce dont, assurément, nous ne voudrions le blâmer.

Le premier temps, *allegro energico,* ne donne lieu à aucune remarque. L'*Andante* débute en une forme de lied qui n'est pas sans saveur. Mais comme les mouvements du milieu en *fa majeur* et en *la majeur* sont lourdement communs ! Et pas de cohésion des diverses parties entre elles ! Pas de caractère d'ensemble ! Quelques malheureux

essais de dramatisation ne parviennent pas à en égayer la fin du mouvement. Quant au Menuet, c'est un pastiche complet des menuets classiques, moins la légèreté de certains de ces derniers. Dans le finale, à signaler un épisode en *ut majeur* qui rappelle sensiblement celui en *la majeur* de la deuxième *Symphonie* de Beethoven. Un passage semble assez vivant et assez réussi : c'est celui où les cuivres reprennent, en augmentation, le motif initial. Mais, de suite après, nous retombons dans une effroyable banalité avec les mesures de conclusion.

Et comme si nous étions condamnés, en ce jour, à la banalité, il nous a fallu la retrouver encore dans cette *Kaiser-Marsch* de Wagner, dont l'exhibition (comme on l'a dit) n'était guère nécessaire. Je ne crois pas être aveuglé, dans l'espèce, par ma qualité de Français ; mais il semble qu'en écrivant cette pièce pour Guillaume, Wagner a comme

songé à cet autre souverain de Prusse qui demandait à connaître *Tannhœuser* par des arrangements pour musique militaire !

Quelle distance de cette pièce à cette admirable mélodie de l'*Enchantement du Vendredi Saint !* Quel dommage que la mauvaise acoustique de la salle, jointe à un manque de fondu de la part de l'orchestre, en ait dénaturé le lyrisme touchant !

M. d'Harcourt, en cette occurrence, ne nous a pas semblé exempt de tout reproche. Il a fait exagérer certains effets de nuances d'une manière qui n'est guère conforme à la tradition de Bayreuth. Mais dans la *Symphonie héroïque,* il a su prendre une éclatante revanche. Il l'a dirigée par cœur, avec un respect de la mesure et une sobriété vraiment classiques. Je ne crains pas de dire que cette exécution est une des meilleures que j'aie jamais ouïes à la rue Rochechouart. Une seule petite hésitation s'est produite

dans la mesure, à l'endroit du *Poco andante,* où le chant, passant à la basse, les violons brodent au-dessus un dessin en triolets. Comme compensation, les cors ont enlevé le *Scherzo* sans la moindre hésitation.

Il se trouve d'ailleurs, dans cet orchestre, de remarquables éléments. M. Crickboom, qui occupe en ce moment la place de violon-solo, si brillamment tenue, il y a deux ans, par M. de Guarnieri, est assurément un artiste de grand mérite. A cette même séance, il a exécuté avec une réelle maîtrise le 1er *Concerto* de Max Bruch. Je sais de fins artistes qui lui trouvent le jeu « blanc ». Il est vrai que, dans sa pureté de son, qui est comparable à celle de Sarasate, on trouverait l'évocation des calmes béguinages de Rodenbach plutôt que le reflet du soleil des Castilles. Purs, l'un et l'autre, ces deux artistes le sont si différemment, qu'il est un peu délicat de les qualifier par un même

vocable. Mais il y a chez M. Crickboom un si réel souci de l'interprétation des œuvres, que c'en est assez pour racheter quelque pâleur de coloris.

Nous ne dirons rien des autres concerts du 15 décembre, les programmes étant les mêmes que ceux du dimanche d'avant, dont nous avons rendu compte. A signaler seulement, au Châtelet, une *Ouverture espagnole* de Widor.

Quant à ceux du 22, c'était à s'attendre, vu la date, à des programmes de musique religieuse. Eh bien, pas du tout. M. Colonne, seul, par souvenir des fêtes, a fait jouer l'*Enfance du Christ*. Je sais bien que (sans parler des pages dramatiques) ce n'est pas de la musique d'église au sens strict du mot. Ce n'est pas de la musique « faite pour le Chœur » au même titre que les pièces de Palestrina, de Bach, de Beethoven, et que certaines de Franck et de Saint-Saëns (*Ave*

verum). Mais la légende se rapporte si bien à ce temps de Noël, et quelques passages comme le Chœur des Bergers et la Prière *O mon âme,* respirent si vraiment la componction, que nous ne pouvons que féliciter M. Colonne de son heureuse idée. Le caractère religieux de cette œuvre a, du reste, été très bien précisé par Alfred Ernst dans son livre sur Berlioz.

Quant à M. Lamoureux, il nous a joué du Bach. Une *Cantate,* allez-vous dire ? — Aucunement. — Le *Weihnachts-Oratorium ?* Oh ! que nenni ! — Supposeriez-vous à M. Lamoureux la banalité de faire, non pas seulement comme les autres, mais comme les autres auraient raison de faire ? Fi donc ! Une *Cantate,* l'*Oratorio de Noël,* comme ce serait banal en ce temps de la Nativité ! Mais parmi les quelques pièces de musique de Cour qui restent du Bonhomme, en choisir une bien mythologique, bien dans le goût

du dernier siècle, et la servir en en coupant l'un des meilleurs morceaux (l'Aria en 12/8, *ut* dièze mineur) ? Voilà ce que M. Lamoureux a jugé bon de faire. Quand je vous disais qu'il n'est pas banal !

Pour cette solennité, il avait convoqué le ban et l'arrière-ban de ses chœurs. Si bien que le nombre des chanteurs a manqué d'alourdir l'ensemble si leste du morceau d'ouverture. Quant aux solistes, ils ont fait preuve d'une grande bonne volonté. Nous mentionnerons toutefois Mme Lovano et M. Lafarge.

De ce *Défi de Phœbus et de Pan*, on ne peut pas dire grand'chose de bien particulier. C'est du Bach, du bon Bach, sans être toutefois du meilleur. Le point le plus saillant à noter serait la note comique qui éclate dans l'air de Pan par mille détails, dont le cri de l'âne (triton descendant) n'est pas le moins curieux par la manière dont il est mêlé à la

trame du morceau. Car si ce n'était que de la gaieté du premier chœur, ou de la spirituelle délicatesse de l'Aria de Momus, on en trouverait bien d'autres exemples aussi heureux dans d'autres œuvres du vieux maître. Rien à dire non plus des récitatifs qui n'ait été déjà dit à l'occasion de ceux des Cantates. Une mention à M. Chevillard, qui a très artistement accompagné les récitants en réalisant au piano la basse chiffrée de la partition.

A ce même concert, M. Lamoureux a exécuté la *Symphonie* en *ut* mineur. L'*Andante* et le *Finale* ont été rendus parfaitement par l'orchestre, malgré quelques accélérations de mouvement un peu fantaisistes dans le premier (je ne parle pas, bien entendu, du *Piu moto*) et un crescendo un peu bien orageux dans le second. Mais le public a fort goûté cet effet. Nous aurions donc mauvais goût à ne pas être satisfait de cette prépa-

ration du grandiose finale en *ut*. Quant au premier temps, c'était merveilleux comme netteté générale. Mais il me semble que Beethoven n'aurait pas craint de mettre plus en relief les trois notes de son motif.

Pour en finir, mentionnons l'*Hymne à Sainte-Cécile,* de Gounod, que M. d'Harcourt avait intercalé dans son programme.

1er janvier 1896.



A l'Opéra : impressions des auditeurs. — Que l'audition d'une « musique de scène » avec récitant a été d'un soulagement réel après des tableaux symphoniques et des fragments d'opéra. — La *Nuit de Noël* de M. Pierné, les *Temps de guerre* de M. le Borne, et le *Duc de Ferrare* de M. Marty. — En quoi ces concerts de l'Opéra ont une réelle utilité.

L'auditoire s'est lassé à chercher le décor traduit par des tableaux symphoniques. Il est dépaysé par l'audition d'une pièce où le déploiement scénique eut été nécessaire. Des effets d'orchestre d'un pittoresque saisissant le troublent sans qu'une trame symphonique emporte tout son assentiment. Tout à coup

une voix s'élève, rythmant d'une mâle manière le récit que la musique enveloppe. Sa rêverie, imprécise jusque-là, s'attache aux vers, par qui revit en son esprit le songe du musicien. C'est un soulagement intime que cette poésie d'un mot évoque le décor et d'un mot dise les faits. Le voilà maintenant en pleine réalité. En face du tableau lugubre que, sous la parole du poète, son imagination a déployé d'un coup, son rêve s'essore lentement comme monte un brouillard d'une vallée d'hiver. Il est fixé, il est conquis bien plus profondément que si des splendeurs scéniques étalaient à sa vue un bivouac enneigé. Et du fond de sa contemplation il se laisse bercer et saisir par une musique toujours changeante. Fifres et trompettes, balles sifflantes et carillon joyeux, toutes ces voix viennent à lui comme viennent au voyageur les voix de la forêt. De la musique, il n'en est point question. Rythmes et harmonies,

thèmes qui montent et qui s'évanouisssent, de tout cela il n'a que faire. Il y a la voix du poète par qui se dressent des visions et à côté une autre grande voix, celle de l'orchestre, qui leur donne comme un enchantement de vie. Mais pour rien d'autre il n'a d'attention. Il a vécu un rêve pendant quelques instants : voilà tout ce qu'il sait, et de nulle chose autre il ne saurait que dire.

C'est là ce qui s'est passé, si je ne me trompe, aux deux derniers concerts de l'Opéra. Sans donner la préférence à un auteur sur les deux autres, je note le fait et rien de plus. Les *Temps de guerre* de M. Le Borne, ne sont qu'une série de tableaux descriptifs et laissent par cela même dans l'esprit de l'auditeur cette espèce d'indécision pénible qui vous partage entre l'intérêt donné à la musique et le désir de se représenter le décor extérieur. Les fragments du *Duc de Ferrare*, de M. G. Marty, peut-être très

vivants à la scène, perdaient beaucoup de leur signification à une simple exécution. Aussi, quand la *Nuit de Noël*, de M. Gabriel Pierné, a commencé, ç'a été comme une satisfaction générale que de se trouver en un décor précis (un soir de Noël pendant le siège) avec l'indication parlée des faits que la musique avait à tâche de souligner.

Ce phénomène n'était pas indifférent. Il fait bien ressortir le côté faible du poème symphonique. Je ne dirai pas, par contre, qu'il fait voir la supériorité de la musique de scène, car c'est sous ce nom qu'il faut désigner la pièce de M. Pierné. Il reste loisible aux musiciens de dédaigner ce genre par comparaisons avec d'autres. Mais la conclusion, c'est que, genre inférieur si l'on veut, la musique de scène n'en est pas moins d'une réelle satisfaction esthétique pour l'auditeur. Contez-moi des faits en les enveloppant de musique : très bien. Faites agir devant moi

des scènes ou des fragments de scène (comme Wagner l'a fait par sa mimique) par des personnages muets, j'y applaudirai encore. L'esprit satisfait par ce qui m'est dit ou montré, je me laisserai baigner par la musique dont la scène sera vivifiée. Mais présentez-moi une musique, toute seule, disloquée dans sa trame symphonique par des effets de description et, loin d'avoir une satisfaction d'âme, je me trouve partagé par deux regrets opposés. Ni je ne vois parfaitement, en les accords ou les rythmes, ce que l'auteur a voulu traduire (la puissance descriptive de la musique n'est-elle pas limitée ?) ; non plus n'ai-je, en compensation, la joie de suivre en sa morphologie vivante les transformations d'un thème musical.

Par ces raisons nous ne nous reconnaissons pas le droit de chercher chicane à M. Pierné de ce que sa pièce n'est pas conçue suivant les lois du développement symphonique. Il a

écrit sa musique pour souligner et commenter les détails du poème de M. Morand. Il les a soulignés avec une habileté incontestable, parfois même avec une certaine poésie, aussi lui rendons-nous justice pour la manière dont il a mené à bien son dessein.

Quant aux *Temps de guerre*, de M. le Borne, sans revenir sur la question de principe que nous avons soulevée plus haut, nous présenterons quelques courtes observations. Le *Choral de l'armée* est loin d'être dépourvu d'intérêt, mais pourquoi faut-il que nous ayons à y reprendre des ressemblances beaucoup trop frappantes avec le motif de la Foi et certains passages du Chœur de la Saint-Jean ? Il nous a fallu y retrouver jusqu'à la montée de violons du Prélude de *Parsifal*. Le second morceau est assez fait pour étonner. Décrire la « *sérénité* de la nature *impassible* » en la forme d'une sérénade à la Massenet ! Heureusement le

Carillon rachète ce léger contresens aussi bien que les incertitudes de rythme du troisième morceau, par ses effets curieux. Mais, pour donner une dernière attaque au poème symphonique, que peut signifier, sur la fin, le trait ascendant des harpes ? Enfin au sujet de la *Marche Triomphale*, aussi bien que du *Choral*, nous exprimerons le regret que l'orgue de l'Opéra ne soit pas d'une plus grande puissance.

Mais de ce que ces remarques sont presque toutes des critiques, qu'on n'aille pas conclure à du dédain de notre part pour cette œuvre de M. Le Borne. La sienne aussi bien que celle de M. Pierné et que les fragments de M. G. Marty (sur lesquels nous ne pouvons nous prononcer après cette audition) ; c'est avec un sincère plaisir que nous les avons ouïes. Ce n'est même pas un mince éloge pour M. Gailhard que d'avoir composé un programme avec trois œuvres de cette

importance. Quel encouragement n'y a-t-il pas pour de jeunes compositeurs que de pouvoir espérer de pareilles exécutions ! On a dit que la direction de l'Opéra organisait ces concerts pour parer à la critique de n'être pas assez accueillante pour les compositeurs français. A notre avis la critique n'était pas très justement posée, les œuvres nationales excédant des trois quarts environ les créations étrangères. Mais le choix, parmi elles, n'est peut-être pas des plus heureux. Et du moins ces séances, tout en réveillant de leur routine les autres chefs d'orchestre, permettront de mettre en lumière les talents originaux.

Il ne nous reste que la place de signaler à la salle d'Harcourt l'exécution très applaudie du *Rouet d'Omphale* et du *Prieslied* des *Maîtres-Chanteurs*. La Société Nationale a donné d'importantes nouveautés à sa première séance : *Sur un vieil air,* par Charles Bordes, Introduction pour les *Sept Prin-*

cesses, par Pierre de Bréville et une *Symphonie* de J.-G. Ropartz, le directeur du Conservatoire de Nancy. — On annonce pour le 15 une séance du pianiste russe Scriabine. Et comme autre nouvelle disons qu'aux prochaines séances de l'Opéra on montera une pièce de Bachelet.

P. S. — A lire dans la *Vie contemporaine* du 15 novembre, un article d'Henry Gauthier-Villars, sur le Wagnérisme.

15 janvier.



Grèves présentes et grèves à venir. — Le record de la *Damnation*. — Ce que nous pensons des exécutions du *Défi de Phœbus*. — Mlle Passama dans la *Stella* de Lutz. — A propos de Prix de Rome. — La *Sulamite* de M. Bachelet.

En attendant le tour des auditeurs, les musiciens commencent à faire grève. C'est ainsi que pour des querelles d'ordre tout intérieur M. d'Harcourt a été amené momentanément à suspendre ses séances.

Il est à craindre que ce vent de rébellion ne gagne les mélomanes. Damné au Châtelet pour la 76e fois, Faust va se voir, une fois

de plus, damné au cirque Marigny. Pour peu que les puissances infernales se déchaînent aussi sur l'édifice de M. Garnier, je ne désespère pas de voir les habitués déserter ces contrées du Tartare, pour aller, paisiblement, grossir le flot des promeneurs dans les Champs-Elysées.

En attendant et puisque nous sommes en pleine mythologie, revenons aux dieux Hellènes et aux oreilles du roi Midas. Ce bon roi était peu versé dans la gaie science de musique. Lorsque Pan osa disputer le prix du chant du dieu Phœbus, il eut le mauvais goût de préférer les pipeaux à la lyre. Voilà qui était bien mal et tout le monde avouera que ses longues oreilles furent la peine bien méritée de son outrecuidente sottise. Au contraire, le dieu de la montagne, Tmolus, fit preuve de beaucoup de sens, il reconnut sans hésiter la perfection incomparable du chant de *Phoibos*. Et le vieux Bach, dans son

Défi, lui fit, en un air admirable, proclamer ce triomphe du dieu de la lumière. Mais alors quelle peine ne mériterait pas M. Lamoureux qui a osé préférer cet air du roi Midas à celui de Tmolus ? Et encore préférer, le mot n'est pas exact. M. Lamoureux n'avait pas à choisir entre l'une ou l'autre de ces parties. Du moment qu'il prenait la peine de monter ce *Défi de Phœbus et de Pan*, il semble qu'il aurait pu monter l'œuvre dans son entier. Certes lorsque le sans-gêne de M. Lamoureux ne s'adresse qu'à des contemporains et en particulier à la critique, on ne peut guère lui en vouloir, mais lorsqu'il s'attaque à des œuvres de maîtres, la chose devient plus grave. L'orchestre très bon naturellement. Mais les chœurs, malgré leur bonne volonté, n'arrivaient pas à l'alerte légèreté à laquelle Bach devait parvenir avec sa petite cohorte de chanteurs continuellement exercés. Les solistes... dame ! les solistes n'étaient pas

sans défaut. Formés sur des œuvres modernes, leur méthode de chant n'est pas d'un merveilleux effet dans les œuvres du vieux maître. Nous tenons cependant à signaler le succès mérité qu'a remporté Mme Lovano dans le rôle de Momus. L'intérêt de ce même concert (12 janvier) était encore relevé par l'exécution de la *Symphonie* en *ut* mineur de Saint-Saëns et par les *Variations symphoniques* de Franck. Mme Henry Jossic a tenu brillamment la partie de piano dans cette dernière pièce toute pleine de ces délicatesses comme savait en rêver l'âme sincère du grand artiste. La *Symphonie* a, dans son ensemble, été fort bien rendue. Au début, seulement, de l'Allegro moderato on pourrait signaler un tremblotement désagréable dans l'énoncé du thème initial en doubles croches.

C'est aussi un léger manque de netteté que nous reprocherions aux violons dans l'exécution de la *Symphonie* en *ut* mineur de

Beethoven, le dimanche d'après. Non pas que nous disions manque de netteté dans le jeu des instrumentistes. Mais leur rythme de trois notes dans la sixième mesure et les suivantes ne ressort pas distinctement. Cela tient, nous semble-t-il, à ce que la note qui porte sur le deuxième temps de la mesure n'est pas tout à fait assez accentuée. Au reste, tout en rendant justice à la manière dont M. Lamoureux joue cette œuvre, nous dirons que pour notre part nous préfèrerions un peu plus de virilité dans l'interprétation de ce premier temps. Encore nous a-t-il paru qu'il y en avait un peu plus cette dernière fois que lors de la précédente audition en décembre dernier.

A part ces quelques réserves, l'ensemble de l'œuvre a été fort bien rendu. Excellente, aussi, a été cette exécution de l'ouverture de la *Flûte enchantée* qui ouvrait le programme. Admirablement proportionnée dans les effets

des divers groupes d'instruments, c'est à peine si l'on aurait pu critiquer quelque lenteur dans le mouvement de l'introduction.

A cette séance, la musique moderne était représentée par la *Stella* de Henri Lutz, poème lyrique sur la pièce de Victor Hugo. Si quelque chose me paraît discutable en l'espèce, c'est le choix de cette poésie ; je ne vois pas qu'elle se prête à des développements musicaux, et je ne vois pas non plus ce que la musique peut lui ajouter. M. Lutz semble l'avoir lui-même compris. Il s'est contenté de superposer la déclamation à une succession de rythmes qui soulignent le sens. C'était, je crois, le meilleur parti à prendre. Et lorsque j'aurai ajouté que sa déclamation m'a paru discutable par endroits, je me trouverai avoir épuisé toutes les critiques contre cette œuvre que je n'ai pas laissé d'écouter avec un réel plaisir. Et Mlle Jenny Passama l'a chantée d'une manière fort remarquable, bien qu'elle

n'ait pu y donner l'entière mesure de son rare talent. Mais nous nous souvenons de l'air d'Hændel qu'elle interpréta le mois dernier, et si la *Damnation de Faust* vient confirmer cette impression, c'est parmi les toutes meilleures interprètes de nos concerts qu'elle aura sa place assurée.

Un autre artiste s'est produit le même jour avec un réel succès. Nous voulons parler de M. Louis Livon, professeur au Conservatoire de Marseille, qui a joué avec vigueur et netteté le *Concerto* de Saint-Saëns en *sol* mineur.

Somme toute, en dépit de quelques desiderata, c'est une belle suite d'œuvres que nous venons de passer en revue à propos de ces deux concerts. Hélas! deux fois hélas! ce n'est pas par des choix aussi heureux que s'est distinguée l'Académie Nationale de Musique dans son dernier programme. Comme musique ancienne, un fragment de

Sacchini. La restitution en est intéressante, mais bien plutôt comme histoire que comme plaisir d'art véritable. Parmi les modernes, le Prologue de *Françoise de Rimini* par Ambroise Thomas. De ce prologue j'aime mieux ne rien dire ; la forme de l'opéra ancien qui s'y trouve constamment appliquée pourrait me fermer les yeux sur d'autres mérites de détail. Quant aux jeunes... Ah ! là, c'est l'officialité qui règne, comme il convient à une « entreprise » nationale. Prix de Rome succèdent à prix de Rome, sans qu'on puisse appliquer à cette exhibition la plaisanterie que Wagner avait imaginée dans une promenade avec Liszt : « ... *con doppio movimento sempre crescendo à ffff*... » La *Plainte de la Sulamite* de M. Bachelet mise à part, quel intérêt pouvait-on trouver dans les deux autres suites qui furent exécutées ? Chez M. Bachelet, au moins, on sent un musicien qui sait ce qu'il veut faire. On n'a

pas, en l'entendant, la tentation de lever son chapeau, comme faisait Montesquieu « pour saluer des phrases de connaissance ». Son dessin est ferme, bien arrêté, et si le sujet traité n'est pas de ceux qui soulèvent l'enthousiasme, du moins sa pièce s'entend-elle avec un réel plaisir d'art. Sans contredit, sa *Sulamite* et deux nouveaux airs de danse, la *Gavotte* de Bach et la Pavane *Belle qui tiens mon cœur,* sont les trois numéros du programme qu'on a ouïs avec le plus de satisfaction.

Pour finir, signalons quelques séances de musique de chambre. D'abord la séance de la Société Nationale qui fut loin d'être brillante. Puis le concert du pianiste russe Scriabine. Très bien doué, ce jeune virtuose nous paraît suivre une voie qui n'a guère d'avenir. Le temps des Chopin semble passé. Ses compositions ne manquent pas d'une certaine poésie, mais, aujourd'hui, on préfère

un compositeur franchement musicien ou un pianiste qui vient nous *rendre* l'une des grandes sonates de Beethoven. Entre les deux, ne risque-t-il pas de sacrifier l'un ou l'autre de ces talents ? — Parmi les programmes les plus intéressants des jours derniers, nous signalerons la séance que MM. Parent, Baretti, secondés par Mademoiselle de Monvel, ont consacrée aux œuvres de Franck (21 janvier). Nous leur souhaitons de donner souvent d'aussi intéressantes auditions. — Edouard Nadaud annonce sa seconde séance pour le 25 février.

P. S. — J'ai souvent entendu des musiciens regretter qu'aucun de nos périodiques ne publiât, chaque quinzaine ou chaque mois, des œuvres inédites de compositeurs vivants. Ces regrets sont légitimes. Rien ne serait plus intéressant, rien de plus instructif. Les auteurs, dans ces fragments soumis de

suite à l'appréciation publique, pourraient se livrer à des tentatives qu'on hésite à risquer dans des œuvres en édition. Et les tendances les plus nouvelles se révèleraient dans ces « essais ».

Ce vœu a bien reçu quelques partielles réalisations. L'*Art musical,* au temps où il se publiait à la Maison Leduc, donnait, avec son numéro hebdomadaire, des pièces souvent intéressantes (les *Pièces de Voyage* de Vincent d'Indy, par exemple). Quant à la majorité des morceaux que le *Ménestrel* fait parvenir à ses abonnés, je doute qu'ils intéressent personne, exception faite, bien entendu, des professeurs de danse. Le *Figaro* et le *Grand Journal* ont quelquefois la main heureuse, mais pas toujours. Il reste donc qu'une Revue strictement artistique, où des œuvres musicales *inédites* paraîtraient de temps à autre, — de même que les poèmes

ou études se publient ordinairement, — il reste que cette Revue n'existe pas encore.

Le *Mercure de France* vient de faire une tentative dans cet esprit. Dans son numéro de novembre, il a publié une pièce pour piano de Gabriel Fabre avec un fort joli dessin de Hawkins. Cet essai n'est pas isolé puisque, dans la livraison du mois d'août 1896, on trouvera une autre pièce du même auteur avec un dessin de Lepère.

La première de ces deux pièces est une glose musicale sur des vers de Régnier.

«... Je sais de tristes eaux en qui meurent les soirs.
Des fleurs que nul n'y cueille, y tombent une à [une... »

Ainsi que le *Colloque sentimental* que nous étudions l'an passé, cette pièce n'est pas un morceau descriptif. Par elle-même, elle possède sa vraie valeur musicale. Seulement, après l'avoir composée sous l'impression qui

se dégage des vers du poète, l'auteur s'est aperçu qu'il y a réelle correspondance de caractère entre les vers du poète et sa propre musique. Il a noté l'état d'esprit où il se trouvait lors de sa conception, non que cette notation soit *nécessaire* pour l'intelligence de l'œuvre ; mais parce qu'elle *ajoute* à l'audition toutes les associations poétiques qui s'élèvent du souvenir du poème.

Et au fond, il se trouve que cette manière de procéder constitue la seule vraie manière de décrire musicalement. Fixez votre pensée sur le paysage qui se figure dans votre imagination à la lecture des vers. Vous avez intérieurement l'image *visuelle* d'un coin de lac à l'heure du soir. Tentez de rendre cette image par des dessins et des harmonies : vous n'arriverez qu'à des puérilités. Au contraire, pénétrez-vous de l'impression qui s'en dégage, puis, sous l'influence de cette impression, écrivez une pièce vraiment

musicale comme l'a fait Gabriel Fabre. Il se trouve que, sans effets d'imitation, elle est une très parfaite révélation de la pénétrante mélancolie qui se dégage des eaux crépusculaires. C'est que vous m'avez exprimé le sentiment, autrement dit l'interprétation *humaine* que je fais de cet assemblage de contours et de couleurs qui constituent le paysage. En particulier dans cette pièce où le caractère de vague, de flou doit dominer, on peut noter certains détails expressifs. D'abord, tout en étant très musicale, la mélodie n'est que légèrement accusée. Puis, les arpèges du rythme donnent aux harmonies une espèce d'indécision pleine de charmes.

— Nous ne ferons pas non plus l'analyse de l'autre pièce, qu'on trouvera dans le numéro du *Mercure* du mois d'août 1896. Nous ferons seulement remarquer combien cette pièce est curieuse au point de vue du piano. On a rarement si bien tiré parti des

ressources de cet instrument. Les effets imitatifs d'orgue, des voix, des chœurs accompagnés, lui donnent une saveur de pittoresque tout à fait remarquable !

1er février.



La *Damnation* au Cirque. — Comment Berlioz a conçu son personnage de Faust. — Comme quoi la découverte du leit motiv procède plutôt de la profonde vision dramatique que de la science du musicien. — Un quatuor nouveau de A. Savard.

J'ignore si M. Lamoureux se préoccupe des Lettres de l'Ouvreuse, mais il s'inquiète du bon plaisir des ouvreuses du Cirque ; ce sont là de touchantes intentions.

Il a pensé que les familles de ces dames seraient heureuses d'entendre le chef-d'œuvre d'un musicien français. Et, pour satisfaire leur désir, il a donné, le jeudi 6, une audi-

tion supplémentaire de la *Damnation de Faust*.

Dame ! l'auditoire n'était pas composé tout à fait de la même manière qu'aux beaux dimanches de la saison. Même sans une bande d'Anglaises, venues sans doute pour obéir au programme de quelque agence, on aurait pu se demander s'il y avait dans la salle un auditeur entièrement bénévole. Mais se plaindre de ce que le chinchilla et la martre s'étaient faits rares dans le parquet, serait une impardonnable sottise. Songez que, sans cette séance d'après-dîner, nous courions le risque de voir la même affiche se reproduire le 16 et peut-être le 23 de ce mois. Et alors plus rien à faire ! Plus qu'à subir notre éternelle Damnation, tout comme de véritables réprouvés.

Ce n'est pas à dire que nous ayons fumé le calumet d'alliance avec la tribu des berliozophages ! Mais il nous semble que, depuis

un mois et demi que les rives de la Seine retentissent en deux endroits des *uraraïkés* swedenborgiens, il nous semble qu'on pourrait essayer de calmer ces puissances vraiment trop infernales. Je gage que si l'on consultait les nymphes du vieux fleuve, elles demanderaient, comme repos, une bergerie à la Deshoulières. Nous n'en demanderons pas tant assurément. Mais, puisqu'il faut du Faust à toute force, que M. Lamoureux donne les *Scènes* de Schumann. Cela fera toujours un changement. Et cela aura l'avantage de lui donner l'air de tenir, en un point, ses promesses.

Au reste, l'exécution qu'il a donnée de l'œuvre était des plus intéressantes. Et d'abord n'est-il point curieux de pouvoir comparer l'interprétation de deux chefs d'orchestre ? Puis, si tout n'est pas entièrement à notre goût dans ce que nous avons entendu au Cirque, du moins faut-il rendre

cette justice à cet orchestre que les effets d'instrumentation y ressortent merveilleusement. Un peu plus de laisser-aller dans la Marche Hongroise et un peu moins de raideur dans le rythme du Ballet ne nous gêneraient aucunement. Mais, dans ce dernier morceau, les effets de harpe et de flûtes sortent avec tant de netteté qu'on oublie le chef d'orchestre et sa manie de battre avec une raideur rageuse les trois temps de cette valse éthéréenne.

Et ce mérite n'est pas mince dans l'exécution des œuvres de Berlioz. On se rappelle ce que disait Rubinstein : « En dehors de l'orchestre, même au piano à quatre mains, il ne reste presque rien de sa musique. » Il y a malheureusement bien du vrai dans cette boutade. Prenez la partition réduite. Jouez-la, si vous le pouvez, sans écraser le chant sous les lourds accords ou les trop nombreuses arabesques qui la surchargent.

Avec la meilleure volonté du monde, vous n'arriverez pas à vous rendre compte de l'effet du morceau. Je sais bien que toutes les œuvres d'orchestre sont un peu, sous ce rapport, à de mêmes enseignes. Il en est peu, cependant, qui perdent autant à être dépouillées de la couleur des timbres. Berlioz le savait bien lui-même, puisqu'il écrivait à Schumann que son regret était de ne pouvoir produire de l'effet « qu'en multipliant et en compliquant les combinaisons. »

Le point intéressant serait précisément de rechercher d'où pouvait provenir cette nécessité de rechercher l'effet hors de la pure trame musicale. C'est sans doute là une question délicate. Mais la pensée de Wagner, que nous avons citée et commentée l'année dernière, ne nous donnerait-elle pas quelques éclaircissements ? « Ce qui manque le plus à Berlioz, disait-il, c'est d'être soutenu par le poète. » Dans le cas présent, que signifierait

« être soutenu par le poète ? » Cela signifierait évidemment que Berlioz, au lieu de ne prendre le poème de Gœthe que comme un prétexte à tableaux, aurait dû se pénétrer de l'intime esprit de l'œuvre. Non pas qu'il fut obligé en rien de suivre la pensée du poète allemand. Chez celui-ci, en Faust nous trouvons l'homme fatigué de la seule science des livres, qui rêve de se faire une doctrine, une sagesse par l'expérience de la vie réelle. C'est la protestation de la science vraiment personnelle, de celle qu'on recrée par sa propre expérience, contre la science purement formelle des pédants. C'est là une manière de concevoir le personnage. Berlioz se l'est représenté autrement. Il l'a vu sous la forme d'une espèce de René sentimental et peu viril que l'*ennui* (Sc. IV) poursuit partout. Mais, dans un cas comme dans l'autre, la marque d'une conception de vrai poète c'était de donner à son personnage un

caractère original et de nous le montrer avec ce caractère dans les diverses situations du drame. Ainsi, qu'il fût las de la science livresque, qu'il fût las au contraire des jouissances communes, il n'en reste pas moins que le point saillant du caractère de Faust c'est un désir vivace de perceptions ou sensations nouvelles. C'est de ce désir que doit partir son abandon au noir Esprit. Et c'est cet espoir de nouveautés à découvrir que nous nous attendons à voir surgir dans ses pérégrinations fantastiques. Essai infructueux à la taverne d'Auerbach et réalisation presque entière de ses désirs à la rencontre de Marguerite.

Voyez-vous maintenant surgir une constatation extrêmement curieuse ? Plus la conception poétique s'approfondit et se précise et plus les données dramatiques se resserrent et se résument. Ici nous avons un sentiment qu'il s'agit de mettre aux prises avec

diverses éventualités. Voyez-vous Berlioz parvenu à cette netteté de vision et faisant sortir de la légende le développement dramatique de ce sentiment du personnage ? Il sait que c'est de son « désir » que doit tout procéder. Désir dans sa condescendance à écouter Méphistophélès, désir dans son ardeur à aimer Marguerite. Fatalement, en même temps que la vision de cette idée, le souvenir du thème qui l'avait caractérisé une première fois, fatalement ce souvenir devait lui surgir à l'esprit : et n'était-ce point là la divination complète du motif caractéristique ? Assurément nous ne reprochons pas à Berlioz de n'avoir pas aperçu dans toute son étendue la valeur de cette découverte. Mais nous remarquons que si Wagner a fait preuve d'un incomparable génie musical dans le maniement de ses thèmes, sa découverte procède certainement plus de sa profonde vision de poète que de son génie de musicien.

C'est là simplement une remarque occasionnelle qui ne sort cependant pas de notre sujet, puisqu'elle montre une fois de plus l'importance de la conception poétique pour le musicien dramatique. Pour ce qui est de Berlioz, nous avons seulement voulu attirer l'attention sur ce fait qu'il n'est que peu ou pas soutenu en lui-même par le poète. Par là s'expliquent certaines contradictions dans la conception générale de sa légende. Mais surtout, et c'est là le plus intéressant, cela nous explique la profusion d'effets de pittoresque orchestral qui remplace chez lui la pure trame symphonique. Lorsqu'il a la vue claire d'une situation à mettre en lumière, comme dans la première scène, le développement symphonique prend de suite une importance qu'il est impossible de méconnaître. Mais lorsqu'il n'a pas l'esprit pénétré de la vision de son sujet, n'ayant pas de sentiment dominant pour le soutenir dans

son développement musical, de suite la partie symphonique faiblit et il cherche à se rattraper par des effets de pittoresque... Mais la place va nous manquer, et nous ne pouvons que signaler la remarquable interprétation de Marguerite par Mlle Passama. Satisfaisants aussi MM. Lafarge et Bailly ; et combien meilleurs surtout que dans le *Défi de Phœbus et de Pan !*

A la Société Nationale, à noter un *quatuor* de Savard qui est loin d'être sans intérêt. — M. Paul Litta, qui vient de donner son concert annuel, nous a paru plutôt moins digne d'éloges que l'an passé. Il commence à jouer par trop Beethoven à la manière des pianistes. Nous regretterions d'autant plus de le voir s'engager dans cette voie que son mécanisme lui permettrait de donner des grandes sonates de magnifiques exécutions.

15 février.



Les innovations de M. Gailhard. — Les galanteries de dame Critique à l'endroit du Chevalier. — Que penser des reprises de ses drames ? — Quelques pièces des derniers concerts de l'Opéra. — On affirme que M. Lamoureux va changer son programme.

M. Gailhard est plein de bonnes intentions. Depuis, surtout, l'inauguration de ses concerts, il est enflammé d'un zèle vraiment ardent.

Il est parti pour Rome dans l'espoir de trouver à la Bibliothèque Vaticane des inédits de Palestrina. Pour la semaine sainte, il aurait voulu monter une de ces anciennes

pastorales mi-profanes, mi-religieuses, qui enchantaient nos aïeux d'il y a deux ou trois siècles. Malheureusement, les manuscrits avaient été déménagés, et il n'a pu pénétrer jusqu'à la Sixtine où on les avait enfermés depuis peu.

Mais sa flamme d'innover ne s'est pas refroidie pour si peu. On assure qu'il ne songe à rien moins qu'à reprendre le *Don Juan*, de Mozart.

Tout cela est fort bien. Et cependant dame Critique n'est pas encore contente. Elle s'est éprise, ces derniers temps, d'un homme aux cheveux poudrés et à l'habit à la française. Oui, c'est au bon chevalier que s'en vont les amours et, quoi qu'on dise, quoi qu'on fasse, c'est du Glück qu'il lui faut.

Certes, ce n'est pas moi qui me plaindrai de cet unanime enthousiasme. On veut *Armide,* on veut *Alceste.* Qu'on les donne et je promets d'applaudir parmi les tout pre-

miers. Mais croit-on que la réalisation de ce beau projet aille sans difficultés ?

D'abord il faudrait des interprètes. Hé ! hé ! ne riez pas ; ce ne serait pas chose facile. Trouver des chanteurs qui consentiraient à chanter *simplement* pendant toute une soirée ! Mais ce serait aussi difficile que de trouver des pianistes qui jouent, en mesure, les Sonates de Beethoven !

Il y a Mme Caron, sans doute. Mais, comme l'a dit très justement « l'Ouvreuse », assumera-t-elle la charge de créer tout un rôle ? Après une première exécution du deuxième acte d'*Alceste,* elle s'est fait remplacer pour la seconde. Je veux bien qu'il s'agisse d'une indisposition fortuite. Mais enfin si, pour une cause ou pour une autre, elle venait à manquer, il est permis de se demander par qui elle serait remplacée. Je ne méconnais pas le talent de Mlle Lafargue (que, d'ailleurs, je n'ai pas entendue cette

dernière fois). Mais je me souviens d'un certain air de *Fidelio* où, tout en faisant preuve de certaines qualités, elle n'avait pas paru très au courant du style des musiciens classiques.

Puis, pour dire l'arrière-fond de ma pensée, ce ne serait pas encore là la plus grave difficulté. Personnellement, j'avoue, avec grande timidité, que je ne serais pas sans inquiétude sur le succès de cette reprise. J'aime Glück et l'admire beaucoup. Je considère comme absolument inattaquables la pureté et la correction de son goût. Sa manière de traiter les récitatifs et, en général, ses essais pour bien lier la musique à l'action, prouvent, chez lui, des préoccupations de grand artiste. N'empêche que je ne monterais pas, sans appréhension, le perron de l'Opéra si c'était pour aller entendre la première reprise d'*Armide,* je suppose. Trois heures de musique sans modulations aucunes, des caden-

ces continuelles, des récits un peu toujours sur le même moule ! Ne croyez-vous pas qu'à la deuxième heure on oublierait les mérites du Chevalier et qu'à la troisième on se risquerait à laisser voir que son enthousiasme n'est pas sans quelques accalmies ?...

Mais ce ne sont là que des réflexions toutes personnelles, et, au reste, il n'est pas encore question très sérieusement de monter du Glück. Il n'est jusqu'à présent qu'une chose, c'est que Mme Caron et M. Delmas ont bien interprété le deuxième acte d'*Alceste* et que Mme Caron, en particulier, a très artistement stylé le fameux air : *Divinités du Styx*.

A ce même concert (9 et 16 février), une très large part était faite aux musiciens modernes.

C'était d'abord l'*Enlèvement d'Ophélie* et la *Rapsodie Cambodgienne* que M. Bourgault-Ducoudray a dirigés avec toute l'agilité que lui permettait sa maigreur excessive.

C'était encore le bruyant final de *Mazeppa* que Paul Vidal a été chargé de déchaîner sous l'œil attentif de Mme de Grandval.

Le poème lyrique de *Sainte-Cécile,* tout en attestant chez M. Ch. Lefebvre une grande pratique de son art, ne met pas en lumière des qualités vraiment personnelles comme nous aurions souhaité d'en trouver.

On ne découvre pas non plus une personnalité bien décise dans le *Poème carnavalesque* de M. Ch. Silver. M. Silver est jeune et l'influence de son maître se fait encore sentir sur lui. Son *Poème* rappelle d'assez près les Suites d'orchestre de M. Massenet. Quelques effets de pittoresque ne sont pas sans intérêt. Et M. Gailhard a été si enchanté des mandolines qui étaient introduites dans l'orchestre !

Somme toute, c'est encore à Georges Hüe qu'est revenu l'honneur de la journée avec sa *Belle au bois dormant.* Les jolies choses

ne manquent pas dans ces trois ou quatre tableaux qui étaient destinés à la féerie de MM. Bataille et d'Humières. Malheureusement, loin de la scène, bien des passages perdaient de leur valeur, et c'est pourquoi nous ne pouvons ni ne voulons porter un jugement définitif après cette seule audition.

— Pendant ce temps-là, M. Lamoureux reprenait toujours sa *Damnation*, dans laquelle Mlle Jenny Passama continue à faire merveille. Avec quelle poétique simplicité elle sait laisser tomber la phrase : « Que l'air est étouffant ! » Mais, cette fois, c'est fini et bien fini. Le programme est réellement changé. Demain (23 février), nous entendrons la scène de la Forge de *Siegfried*, et, pour faire pendant aux enchantements du Tarnhelm, M. Théodore Dubois nous contera les méfaits de la magicienne *Circé*.

De plus, le jeudi 13, on nous a présenté deux Russes en la personne de M. Safonoff,

directeur du Conservatoire de Moscou, et de M. Lhévinne. Il est difficile de juger l'un et l'autre sur ce *Concerto* de Rubinstein qui, pour être posthume (du moins, je le crois), n'en est pas moins banal. Mais on assure que M. Safonoff est un très bon chef d'orchestre : ne nous refusons donc pas à le croire. Quant à M. Lhévinne, on aurait bien mieux pu apprécier son talent de pianiste, s'il avait joué, comme c'était promis, la *Toccata,* de Schumann, au lieu de la remplacer par des œuvres slaves.

Et, puisque nous sommes dans les Russes, disons que l'on nous a fait grand éloge d'une jeune chanteuse, Mlle Olénine. Elle a, paraît-il, fait preuve d'un réel style en chantant des pièces de Moussorgski aux conférences données par M. Pierre d'Alheim. Espérons que nous aurons ultérieurement occasion de l'entendre.

— Nous ne pouvons que mentionner,

faute d'y avoir été présent, le dernier concert de la Société Nationale. Quant aux séances de musique de chambre, les plus intéres-santes comme programme, on peut noter, je crois, les trois suivantes : Celle de Risler, uniquement composée de sonates de Beethoven. Les séances de Mme Henry Jossic, dont le premier programme surtout est des mieux composés. Enfin, le concert-Schumann que MM. Parent et Baretti ont donné le 19 dernier.

1er mars.



La vraie matière du drame musical. — Ce qui est généralement humain. — Siegfried et l'homme primitif spontané. — Comme quoi la musique commente très précisément le caractère du personnage. — L'exécution des *Chants de la Forge* au Cirque.

C'était en 1848. Après de longues et douloureuses hésitations sur la véritable matière du drame musical, Wagner eut tout à coup l'intuition de ce qui est son essence.

Il découvrit que tout ce qui est passager, conventionnel, en un mot tout ce qui est historique, il découvrit que tout cela n'est que chose secondaire. Le principal, l'essen-

tiel, c'est ce qui demeure, abstraction faite de tous détails extérieurs, c'est ce qui fait le fond même de notre propre nature, c'est ce qui est véritablement humain.

En étudiant la figure de Frédéric Barberousse, cette grande vérité lui jaillit dans l'esprit. Il eut conscience que la préoccupation de donner au personnage la physionomie que lui prête l'histoire, il devina que cette préoccupation le gênait dans l'exposition des conflits de sentiments. Ainsi, chez nous, Racine plaça ses drames de passion dans un milieu défunt dont la vraisemblance historique n'était pas exigée par des contemporains plus soucieux de vérité humaine que de décor d'histoire.

Un héros tout d'instinct, plein de fougue et sans passé certain dans les annales des temps héroïques, ce héros devait s'opposer naturellement en lui à la figure du vieil empereur. Il aperçut dans Siegfried « l'homme

nu que rien n'entrave et qui laisse voir chaque pulsation de son sang, chaque mouvement de ses muscles vigoureux, en un mot l'homme vrai en général [1]. »

C'est donc l'homme naturel, l'homme idéal, considéré dans le seul mécanisme de ses forces primitives, que Wagner s'est essayé à rendre dans le personnage de son Siegfried.

Mais il ne suffit pas, pour bien comprendre cette figure, de savoir que la peinture du fond psychologique de notre être a été la principale préoccupation de Wagner dans la création de son héros. Encore faut-il se souvenir de quelques idées qui lui étaient chères aux environs de 1850.

En considérant le peu de valeur dramatique que présentaient les représentations musicales du commencement du siècle, il était arrivé à cette conviction que la déca-

1 Voir *Siegfried,* par Maurice Kufferath (Fischbacher, édit.), pp. 5 et suivantes.

dence du théâtre provenait d'une décadence de la société. Et cette décadence, il crut devoir l'attribuer à l'influence de la civilisation qui, de par l'éducation et de par la diffusion du « luxe », avait vicié la nature propre de l'homme.

Son idée était donc que, pour renouveler la société, il fallait ramener les hommes à la simplicité des époques primitives.

Le héros du *Nibelung-nôt* se représenta dans son esprit comme « l'homme juvénilement beau dans toute la luxuriante fraîcheur de sa force. » En un mot, il voulut faire de son personnage une représentation vivante de ce qu'il appelait le « bel homme spontané. »

Cette intention se remarque très bien dans les paroles de Mime, tout à fait au début de la scène de la Forge. A Siegfried, qui a résolu d'être lui-même son propre forgeron, Mime oppose ses doutes de nain péniblement

laborieux : « Sans doute réussirais-tu, si tu avais pratiqué l'art avec assiduité !... [1] » Et, lorsqu'il voit le jeune homme pulvériser le fer pour le mettre à la fonte : « L'expérience ici ne sert de rien, je le vois clairement : ici, à l'ignorant sert son ignorance même... Son glaive, il le forgera !... »

Assurément, nous sommes loin de la sérénité profonde qui dictera au cordonnier nurembourgeois ses sages discours sur la valeur de l'art ! Mais peu importe, ici, la justesse et la vérité des idées de Wagner : l'essentiel est de préciser celles auxquelles il croyait lorsque prit jour le poème des *Nibelungen*. Et l'une de ces idées, celle que le poète dramatique doit tendre à représenter, l'homme dans l'intégrité de sa nature première, cette idée est admirablement réalisée dans le *Chant de la Forge*.

1 Nous citons d'après la traduction de M. de Brinn' Gaubast (Dentu).

Après que Siegfried (accompagné à l'orchestre par un rythme de sa Fanfare) a jeté dans un creuset les fragments de son glaive, il demande à Mime quel nom avait son arme. « Nothung ! » répond le nain, et à l'orchestre éclate *fortissimo* l'accord de *fa* majeur (avec quinte augmentée) qui tombe tout aussitôt sur celui de *si* bémol. C'est ce simple dessin qui sera le motif principal de tout cet hymne à épée. C'est sur lui qu'est bâtie toute l'incantation de Siegfried jusqu'au moment où le fer sort « inflexible et dur » de l'épreuve de la trempe. Et combien la juvénile ardeur de l'homme primitif n'éclate-t-elle pas dans tout ce long passage ! Quelle vigueur farouche dans les stridentes gammes de la partie aiguë ! Et quelle expression de joyeuse activité dans le rythme de la Fanfare qui bondit à la basse ! Et, en même temps, combien est simple le Chant du Jouvenceau ! Comme le dessin est calme dans toute son énergie et comme la

tonalité de *ré* mineur reste établie pendant longtemps ! Il y a toute la naïveté d'une complainte populaire dans ce chant de virile énergie. Certes, la musique ne pouvait mieux souligner cette figure de l'homme spontané que le poète avait conçue.

Quand le héros voit la lame sortir victorieuse du moule où il l'avait coulée, les trompettes entonnent un chant de victoire pour bien marquer sa joie, et tout aussitôt il se met à forger son épée.

A ce moment, apparaît le second thème important de cette fin de l'acte : le thème proprement dit de la Forge. Qu'on le considère comme original ou comme dérivé du thème de l'impétuosité de Siegfried, peu importe. Le point intéressant, c'est de noter toute la distance qui le sépare du thème des « Nibelungen-Forgerons », qui est apparu dans le *Rheingold* et qui souligne encore ici les allées et venues de Mime. Celui-ci est

purement descriptif, imitatif. Celui qui s'applique à Siegfried a une signification psychologique. Le rythme des Nains nous donne l'écho de leur travail tout extérieur, tout machinal et partant stérile. Le motif de Siegfried nous recrée la merveilleuse expansion d'*activité* qui jaillit dans l'âme du héros.

Les mêmes observations sur la correspondance entre la musique et la poésie seraient encore à faire ici. Les mêmes, encore faudrait-il faire sur le dernier couplet de Siegfried où, en mesure à deux temps, passent rapidement les trois motifs ci-dessus désignés : le premier, celui sur qui est bâtie la complainte du début, le Chant de Victoire et enfin le thème de la Forge. Mais nous ne faisons pas ici une analyse thématique de l'œuvre. Nous avons seulement cherché à préciser le caractère que Wagner a voulu donner à Siegfried et montrer comment la

musique seconda merveilleusement la pensée du poète.

On a adressé diverses critiques au sujet de l'exécution de cette scène par M. Lamoureux. On lui a reproché d'avoir supprimé le rôle de Mime. M. Lamoureux avait prévenu l'objection en disant que ce rôle n'est pas possible en dehors de la scène. Peut-être a-t-il raison ? En tout cas, son idée n'était pas mauvaise en ce qu'il voulait faire un tout symphonique de cet Hymne à l'épée recréée. Ajoutons que son exécution a été des meilleures et que M. Lafarge a fort bien rendu le chant du jeune héros. Le même jour, M. Lamoureux a donné la scène finale de la *Gœtterdœmmerung* avec la bonne interprète Mme Marcy. Enfin, une très correcte exécution de la 8me symphonie de Beethoven achevait de donner un très grand intérêt à la séance (23 février et 1er mars).

Je regrette de n'avoir pas la place de parler de la *Circé* de M. Dubois.

Je ne puis aussi que signaler au Châtelet l'exécution du troisième acte (moins une scène) du *Crépuscule des Dieux*. Là, comme au Cirque, c'était la version de M. Alfred Ernst qu'on avait eu l'heureuse idée de faire chanter. Parmi les interprètes, généralement bons, signalons spécialement Mlle Kutscherra, Mlle Mathieu et M. Cazeneuve. Nous reviendrons la prochaine fois sur les *Landes* de J.-G. Ropartz.

15 mars.



Le *Messie* chez M. Lamoureux. — Parallèle entre Bach et Haendel. — Considérations qui pourraient expliquer la différence de leur génie. — *Concerto* et *Pièces de Chant* de M. Gabriel Pierné. — Le *Crépuscule des Dieux* au Châtelet.

« Le silence et les nobles hommes silencieux !... » s'écrie Carlyle cité par Maeterlinck dans son exquis *Trésor des Humbles* [1] «... Ils sont épars, çà et là, chacun dans sa province, pensant en silence, travaillant en silence... Ils sont le sel même de la terre !... »

Je me rappelais, invinciblement, ces paro-

1 Edité par le *Mercure de France*, 15, rue de l'Echaudé.

les, ces derniers jours, en entendant l'excellente exécution du *Messie* que vient nous donner M. Lamoureux.

Je me souvenais des pages vraiment pensées que Fétis consacre au parallèle entre Hændel et Bach et, sans me placer au même point de vue que le célèbre musicographe, je me disais que dans la vie silencieuse de Bach on trouverait peut-être l'explication de ce qui différencie si profondément ces deux génies.

Dans l'un, en effet, dans Hændel nous trouvons presque tout ce qui est chez l'autre. Même solidité dans l'écriture, même simplicité de moyens, même goût et même style vraiment religieux. Mais ce qui nous émeut dans Bach, nous laisse froid dans Hændel. Pourquoi ?

Pourquoi ? Mais leur vie si différente ne rendrait-elle pas compte dans une certaine mesure de cette différence si minime, à regar-

der les faits, et, vue de haut, cependant capitale.

Bach ne resta pas, sans doute, dans sa ville natale. D'Ordruff à Leipzig, il erra pendant cinquante années de chapelles en chapelles. Mais, qu'il fut à Dresde ou à Weimar, ses conditions d'existence étaient à peu près les mêmes. Occupé de ses élèves, tenant l'orgue aux offices, composant des cantates ou des messes à sa fantaisie pour les fêtes liturgiques, l'art, comme dit Fétis, « n'exista pour lui qu'en lui seul. N'ayant point d'appétit de fortune, il ne travailla que pour se plaire et la récompense de ce qu'il fit pour l'art ne se trouva que dans l'art lui-même ». En un mot, il fut un de ces « nobles silencieux » dont parle Carlyle.

La situation d'Hændel fut toute différente. Sa vocation musicale, qui fut en quelque sorte découverte et soutenue par le duc de Saxe-Weissenfels, lui donna, dès ce moment,

une attitude d'enfant prodige. A partir de cet instant, on peut dire qu'il fut sans cesse en évidence et toujours soutenu par l'attention publique. C'est déjà une grande différence d'avec Sébastien Bach.

Dès 1697 (il est né en 1685), sa vie se passe presque toute en voyages, à part les très longs séjours qu'il fait à Londres à partir de l'année 1710. En 1707, c'est un voyage à Rome avec un retour presque immédiat à Hambourg. L'année suivante, il se rend à Florence pour composer son opéra *Rodrigo,* à la demande d'un Médicis. De Florence, ce sont des séjours triomphaux à Venise, Rome et Naples. Puis il revient en Allemagne, et les offres généreuses de l'électeur de Hanovre le fixent dans cette ville (1710). C'est entre Hanovre et Londres qu'il partage son temps pendant les années suivantes ; jusqu'au moment où l'électeur montant sur le trône d'Angleterre sous le nom de Georges Ier, il

fait de la capitale de la Grande-Bretagne sa patrie d'adoption.

C'est à cette période de sa vie que se rapporte la composition de ses nombreux opéras. Même en 1733, sa préoccupation de la scène devient telle qu'il prend lui-même la direction de son théâtre et s'impose par là les plus lourdes préoccupations. Tantôt ce sont des voyages qu'il est obligé de faire sur le continent pour recruter des artistes, et tantôt la nécessité de donner du nouveau l'oblige à des labeurs précipités.

Enfin, à partir de 1740, pendant les vingt dernières années de sa vie, il s'adonne exclusivement à la musique religieuse. Mais, là encore, son contact permanent avec le public le pousse sinon à travailler hâtivement, du moins à composer toujours en vue d'une occasion déterminée. Et l'un des faits, non pas les moins typiques, c'est que sa partition du *Messie*, que l'on regarde comme son chef-

d'œuvre, fut conçue et composée dans l'espace de vingt-quatre jours.

Si maintenant l'on se rappelle l'attitude artistique des deux grands musiciens, les différences, entre l'un et l'autre, ressortiront très clairement.

Il semblerait, en effet, que Hændel fut gâté par le succès. On trouverait un peu d'égoïsme dans le reploiement qu'il affectait sur lui-même. Il n'avait nul souci de ses contemporains. Pour lui toute la musique se résumait en ses œuvres. Même plus, il était souvent dur pour les autres artistes. Tout jeune, c'est les armes à la main qu'il tranche une question de préséance avec un de ses amis intimes. Pendant un de ses séjours en Italie, il ne craignit pas de faire un sanglant affront au maître Corelli.

Chez Bach ce qui attire, au contraire, c'est une bonhomie qui ne se dément point. On sait qu'il fit des lieues, à pied, pour tâcher de

voir Hændel. Et quelle grâce n'y a-t-il pas dans des anecdotes comme celle-ci ? Il était coutumier, sur la fin de sa vie, d'associer son fils aîné à sa vie artistique. Parfois, il l'emmenait dans des églises et, dès que l'organiste avait énoncé son motif, il disait en quelques mots ce qu'il avait à faire, ou bien à éviter, pour tirer parti du sujet. Lorsque ses prédictions se réalisaient, il donnait simplement des coups de coude à son fils, sans se permettre jamais des critiques que sa science aurait pu autoriser.

Ne pourrait-on pas, après ce bref résumé de faits, se demander si cette différence de vie et de caractère n'expliquerait pas l'absence de ce rien, de ce je ne sois quoi qui fait que cette fleur de vie qui nous enchante dans beaucoup, sinon dans toutes les œuvres de Bach, fait défaut bien souvent dans les œuvres d'Hændel ?...

— Les deux exécutions du *Messie* au

Cirque ont été plus que satisfaisantes. M. Lamoureux a pratiqué des coupures dans la partition ; certes, je ne lui en ferai reproche. Une bonne idée a été de transposer (si tant est que ce ne fut pas fait dans son édition) l'Air, nº 18, pour le faire chanter par Mademoiselle Passama, qui s'affirme de plus en plus comme une chanteuse de grand talent. Ceci dit sans vouloir faire tort à Madame Morel qui, tout en ne possédant pas un organe aussi agréable, a su faire preuve de sérieuses qualités. Nous serions assez disposé à reprocher à M. Auguez quelques *rubatos* dans la mesure qui ne semblent guère de mise dans le sujet.

M. Lafarge n'avait dans cette œuvre qu'un rôle un peu effacé, mais il avait eu son heure de succès le dimanche d'avant (8 mars) en chantant pour la troisième fois l'Hymne à l'Epée de *Siegfried*. Ce n'est pas à dire qu'il n'ait pas déparé son exécution par quelques

coups de voix comme ceux dont nos chanteurs sont malheureusement coutumiers. Mais, dans l'espèce, il a pour lui quelques motifs d'excuse. Pour donner à cette partie la *simplicité vigoureuse* qu'elle demande, il faudrait, semble-t-il, une voix exceptionnelle. Ajoutons que le caractère énergique déployé en cet endroit par Wagner doit toujours entraîner un peu à aller au-delà de la stricte simplicité. Et il ne faut pas oublier non plus que le chanteur, perdu sur l'estrade, au milieu de l'orchestre, est obligé de lutter par de plus grands efforts que sur une scène à orchestre caché.

A cette même séance, nous devons signaler une exécution aussi bonne que possible (car un fondu parfait sera-t-il jamais réalisable dans telles parties du *Maestoso ?*) de la *Symphonie Rhénane* de Schumann. Comme nouveauté, Madame Roger-Miclos y jouait un *Concerto* de Pierné, dans lequel les effets,

plus ou moins heureux de pittoresque du *Scherzando*, ne parvenaient pas à faire passer les banalités du *Finale.* — Mentionnons une petite défectuosité dans la composition du programme : le Prélude de *Parsifal* après les Chants de la Forge. Le choix était si peu heureux que, malgré le respect qui s'attache à cette œuvre, l'auditoire ne s'est montré que fort médiocrement attentif.

— Du même Pierné, Mademoiselle Marguerite Mathieu a chanté deux petites pièces au dernier concert du Châtelet (23 mars). J'avoue ne pas goûter beaucoup la manière dont sont traitées ces pièces, en particulier le *Conte de la Forêt.* Et, comme autre nouveauté, *Irlande* de Madame Holmés. Un mélange de tziganeries, de gigues et d'effets d'orchestre : une salade russe avec sauce anglaise, disait je ne sais qui derrière moi. Mais le concert se terminait par le III[e] acte du *Crépuscule*, ce qui ne s'entend jamais sans

émotion, surtout lorsque le rôle de Brunnehilde est tenu comme il l'a été par Mademoiselle Kustscherra. Et au concert d'avant (15 mars), à signaler l'*Epée d'Angantyr*, de M. Carraud. Pièce bien faite... mais rien que cela m'ont dit quelques-uns.

P. S. — Le second Concert-Franck, donné par MM. Parent et Baretti à la salle Pleyel, m'a satisfait encore davantage que le premier. Bonne exécution du *Quintette,* du *Quatuor* et de la *Sonate,* Mademoiselle Roger a chanté, non sans mérite, un air de *Rédemption.*

P. P. S. — Dans la *Revue Blanche,* une curieuse réplique de H. Gauthier-Villars à je ne sais quel graphomane allemand.

1er avril.



L'incident Mendès au Châtelet. — Le vrai caractère des protestations et leur bien fondé. — Mlle Kustcherra dans le *Crépuscule des Dieux*. — La *Vie du Poète,* de M. Charpentier. — Le *Requiem,* de M. Bruneau, et la *Légende de Saint-Georges*, de M. Paul Vidal.

Il s'est passé le Vendredi-Saint, au concert du Châtelet, un incident assez curieux. M. Catulle Mendès, qui devait faire une conférence sur l'*Enfance du Christ,* a été interrompu par de vigoureuses protestations.

Dans tout autre cas, j'aurais plaint le conférencier. Mais je vois, dans cette circons-

tance, tant de bonnes raisons en faveur du public, que je ne saurais trouver à son adresse le moindre mot de blâme.

Comment donc ! un jour de Vendredi-Saint choisir M. Mendès pour prendre la parole ? Comment ne voit-on pas tout le singulier d'une telle conduite ? En terre de France, en pays catholique, prendre pour orateur un homme qui peut avoir de sérieuses qualités d'écrivain (je n'ai pas à me prononcer sur ce point), mais qui, en définitive, est loin d'être un hagiographe ; de plus, ne pas s'apercevoir de ce qu'il peut y avoir de choquant pour la masse des croyants de voir un homme de race israélite discourir sur le Christ : vraiment ! que les organisateurs du concert n'aient pas vu (ou pas voulu voir) tout le risqué de cette situation ambiguë, voilà qui me surprend à un point que je ne saurais dire.

Car il ne faut pas se le dissimuler, c'est

sur ce point et sur ce point seul que le mouvement s'est élevé. « Faites une conférence sur Berlioz, a crié quelqu'un aux fauteuils d'orchestre, mais pas sur l'Evangile. » Quant aux cris de : « Musique ! Musique ! » la plupart des gens qui les proféraient ne le faisaient pas du tout par idée d'ennuyer M. Mendès. On voulait voir cesser le tumulte et surtout voir disparaître l'orateur, qui ne faisait pas preuve envers l'auditoire d'une aménité évangélique.

Car c'est bien l'une des choses qui me font excuser l'attitude du public, que d'entendre un conférencier vociférer à toute une salle : « On n'a jamais vu pareilles imbécillités... vous êtes des Jean-F... ! »

Et encore une troisième raison, c'est d'avoir vu, aux chaises d'orchestre, un groupe de ses coreligionnaires chercher par des clameurs à *imposer* la conférence. Certes, je ne suis ni sémite, ni antisémite (par bonheur, en ma-

tière d'art, ces hostilités n'ont pas leur place); mais quand un auditoire se trouve choqué dans ses convictions, je trouve assez naturel qu'il proteste violemment contre des discours qu'on voudrait l'obliger à entendre.

Au, reste, l'incident est clos. M. Mendès n'en sera pas empêché, pour cela, de faire à l'avenir toutes les conférences qu'il voudra. Mais il n'aura peut-être plus la tentation de s'ériger en prédicateur improvisé. Ce sera, sans doute, la meilleure manière de concilier tous les avis.

Quelqu'un qui fut digne d'éloges pendant cette mémorable soirée, c'est Mlle Kustcherra. Au début de la seconde partie, lorsque le tumulte reprenait de plus belle, elle s'est bravement avancée à sa place au milieu de l'estrade, et c'est grâce, sans doute, à cet acte d'énergie que le programme a pu être exécuté dans son intégralité.

Et, certes, elle ne mérite pas de moindres

éloges pour la parfaite maîtrise avec laquelle elle a chanté la scène finale de *Tristan et Iseult.* Comme l'a écrit Alfred Bruneau, c'est dans les grands rôles seuls qu'elle donne l'entière mesure de son talent. Le dimanche d'avant (29 mars), avec quelle puissance n'avait-elle pas rendu cette dernière grande scène du *Crépuscule des Dieux ?*

Son mérite ne doit cependant pas nous faire oublier les autres interprètes. Les Filles du Rhin, Mlle Texier, Mlle Planès et surtout Mlle Marguerite Mathieu se sont tirées avec beaucoup d'honneur de leur difficile trio. M. Cazeneuve, très satisfaisant dans le rôle de Siegfried, n'a pas moins été applaudi dans le *Chant d'épreuve* de Walther. Et, ici, nous voulons mentionner incidemment que ce concert (peu spirituel) du Vendredi-Saint était, comme programme, d'un très grand intérêt. Le Prélude de la dernière scène de Tristan, le Chant de Walther, la

scène religieuse de *Parsifal :* cette seconde partie faisant écho à des pièces de Berlioz où l'on remarquait le *Dies iræ* et le Récit de l'*Enfance du Christ,* c'en était assez assurément pour composer un magnifique ensemble.

Le programme du dimanche, lui aussi, ne manquait pas d'intérêt. Le dernier acte du *Crépuscule* comme seconde partie, et la *Vie du Poète* comme première, formaient sans doute un assemblage quelque peu disparate, mais l'intérêt n'en était pas moindre pour cela.

Ce n'est pas que je sois admirateur passionné de M. Charpentier, mais, pour être discutable, son œuvre n'en est pas moins curieuse. Pour ma part, je suis moins choqué par les enfantillages montmartrois de la fin que par bien d'autres lacunes. Je désirerais d'abord un poème quelque peu mieux conçu. Je suis sûr que, comme pour Berlioz, une

trame plus étudiée eût été, pour le musicien, d'un réel secours. Puis ce qui me gêne au point de vue musical, c'est la nature des thèmes et la manière dont ils sont traités. Prendre pour motifs des phrases longues et qui ne se prêtent guère au développement symphonique, c'est, si je ne me trompe, faire un pas en arrière. Ce n'est guère tenir compte, non plus, du grand progrès que Wagner a fait faire à son art, que de les développer comme les développe M. Gustave Charpentier. Mais ces réserves ne doivent pas empêcher de rendre justice à ses incontestables qualités.

— Comme autres concerts de Vendredi-Saint : un beau programme wagnérien, sans rien de religieux, chez M. Lamoureux, et à l'Opéra une séance légèrement mélangée.

D'abord une *Ouverture* de M. Mestres que l'auteur avait intitulée *Dramatique* et que, sans doute, nous devons renvoyer à la criti-

que théâtrale, car elle échappe entièrement à notre compétence, et la première *Symphonie* de Saint-Saëns. A mon avis, on aurait pu choisir dans l'œuvre du maître quelque chose de plus récréatif et... faire intervenir sous quelque adroit prétexte la petite histoire où il est dit que cette pièce fut composée à l'âge de dix-sept ans. Elle fait honneur à la précocité du musicien ; mais comme il y a loin de là au *Trio* (en *fa*) de son auteur et à la *Symphonie* en *ut* mineur.

Le *Requiem* de M. Bruneau a remporté le plus vif succès... Tenons-nous en à cette mention, car nous ne voulons pas, après une première audition, formuler toutes les réserves qui nous sont venues à l'esprit au sujet de l'unité de style qui nous paraît faire défaut à cette composition.

Quant à la *Légende de Saint-Georges,* de M. Paul Vidal, ç'a été une très heureuse idée de la donner. M. Vidal méritait bien cette

récompense pour la compétence zélée avec laquelle il a dirigé les concerts de cette saison.

Il nous resterait à rendre compte des très intéressantes exécutions des Chanteurs de Saint-Gervais. La place nous manquant, nous ne pouvons que signaler l'intérêt de plus en plus grand que semble prendre le public à ces restitutions de musique vraiment religieuse. Nous souhaitons à M. Charles Bordes de continuer toujours, avec le même bonheur, sa généreuse tentative.

15 avril.



Les derniers concerts de la saison. — A Saint-Gervais : Auditeurs et assistants. — Mlle Marcella Pregi dans la *Damnation*. — Musique de chambre et concerts Guilmant.

La saison des concerts vient de se terminer d'une manière assez brusque.

Non pas que la clôture ne fut annoncée pour ces jours-ci, mais d'ordinaire les chefs d'orchestre ont pour coutume de donner, en supplément, quelque deux ou trois séances.

M. Lamoureux, lui, en est resté à son concert du Vendredi-Saint, où le ténor Van

Dyck s'est fait entendre dans plusieurs fragments de Wagner.

M. Colonne a terminé la saison, comme chaque année, par la *Damnation de Faust.* Il a eu salle pleine pour cette exécution, mais il a toutefois résisté à la tentation de recommencer le dimanche d'après.

On peut donc dire que c'est avec les auditions de la Semaine-Sainte que la véritable saison musicale a pris fin. Et parmi celles-ci, les offices de Saint-Gervais n'auront pas été les moins intéressants.

Deux messes : la messe *O quam gloriosum* de Vittoria et la *Missa Brevis* de Palestrina, avec cela bon nombre de Répons, de Motets, de Psaumes, d'Hymnes, soit des mêmes auteurs, soit d'Andréa, soit de Soriano ou de Nanini ; en voilà assez, bien assurément, pour expliquer l'affluence d'auditeurs qui se pressent à ces cérémonies.

Et l'aspect intérieur de l'église n'est pas le

moins curieux pour un observateur. D'un côté les places réservées et le groupe des amateurs mondains, des personnalités en vue, en un mot de tous les habitués des solennités musicales. La nef représenterait un peu le Parquet et les Premières des concerts Lamoureux. Mais, à côté de cela, il y a le public des Secondes. Ce deuxième groupe est réparti dans les collatéraux.

On y remarque des variétés assez dignes d'être notées. D'abord l'artiste qui vient là, tout simplement et sans snobisme aucun, par le seul désir d'entendre cette mesure curieuse, d'un effet si surprenant, étant donné la simplicité de ses moyens. Puis des des peintres, oh ! mais des peintres en quantité, qui viennent là sans doute avec quelque profonde pensée de derrière la tête que je n'ai pu encore démêler. On voit encore le type du bon jeune homme qui ne manque aucune occasion d'être au courant de tout. Cette

variété présente des sujets extrêmement redoutables qui ont l'enthousiasme des plus bruyants et ne manquent pas, à la sortie, de vous harceler de questions mille fois plus insidieuses que les bottes d'un d'Artagnan. Enfin, comme fond de masse, vous avez des gens très simples, très sympathiques, qui viennent là pour écouter, sans se soucier de faire montre d'enthousiasme ni de subtile compréhension. Et n'oublions pas les toilettes byzantinement claires de quelques Anglaises disséminées, qui remplacent dans cet auditoire la veste blanche du pâtissier indispensable à toutes les foules.

Mais le coin le plus curieux, c'est encore l'abside. Là, l'entrée est libre, et quel singulier tableau mouvant que ce défilé de personnages si divers. Des gens du quartier, de paisibles paroissiennes suivent attentivement l'office. Là un groupe de pauvres, presque tous d'une très bonne tenue, semble une

esquisse à la Callot descendue de son cadre et arrangée à la moderne. Et perpétuellement ce sont des bandes d'enfants qui errent, de-ci, de-là, sur la pointe du pied.

Somme toute, ces auditions, surtout par leur intérêt artistique, mais aussi par le cadre où elles sont données, constituent l'un des spectacles les plus caractéristiques de ces jours-ci.

— Je ne parlerai pas longuement de la *Damnation de Faust* au Châtelet. Tout ce que je veux dire, c'est qu'elle a été tout à fait des meilleures. M. Cazeneuve mérite de très sérieux éloges pour la manière dont il a rendu le personnage de *Faust*. Pour citer un morceau entre bien d'autres, il a été excellent dans le monologue de Faust au début de la deuxième partie.

M. Auguez n'a pas été moins bon dans le rôle de Méphistophélès. Quant à Mlle Marcella Pregi, on sait tout le cas que nous

faisons de son talent. J'oserai cependant mentionner, pour cette exécution, quelques tremblements dans la voix et un léger, très léger manque de simplicité qui ne se rencontrent pas ordinairement dans sa manière. Mais cela ne diminue aucunement notre estime pour son talent. Et, au reste, nous nous rappelons qu'elle a remporté le plus brillant succès, dans cette même *Damnation*, lors des exécutions que M. Colonne dirigea, cet hiver, à Munich.

— Comme musique de chambre, il y a encore de fort belles séances à signaler. Le dernier concert Nadaud, entièrement consacré à Beethoven, était des plus intéressants. Le quatuor Crickboom et le pianiste Albeniz ont eu beaucoup de succès pour les deux séances qu'ils ont organisées à la salle des Agriculteurs. Enfin M. Guilmant vient de reprendre ses grands concerts d'orgue au Trocadéro. Cette année, il a eu la très heu-

reuse idée de nous faire connaître un assez grand nombre de pièces de Buxtehude, le contemporain et presque le prédécesseur de Bach. On a entendu aussi avec beaucoup d'intérêt les sonates de Mozart pour orgue et instruments à cordes. Enfin M. Guilmant n'a pas oublié les modernes ; et, entre autres pièces, il nous a fait entendre un morceau de Bachelet.

1er mai.



Etude d'ensemble sur la Saison



Maintenant que les orchestres sont dispersés, c'est l'heure de jeter un coup d'œil en arrière et de dire, en quelques mots, quelle fut cette saison.

I. — Le Chatelet

Bien que n'ayant monté aucune nouveauté de grand fracas, on peut dire que M. Colonne possède à son actif un très bel ensemble d'œuvres jouées.

Les neuf symphonies de Beethoven, la plupart d'une exécution vraiment soignée,

constituent une grandiose ouverture de saison. Rappelons tout particulièrement la *Symphonie avec Chœurs,* que Mmes Blanc et Planès, MM. Gandubert et Auguez interprétèrent avec un légitime succès au concert du 8 décembre.

Parmi les modernes, une large et intelligente part a été faite à Berlioz et Wagner.

Le premier, surtout, a vu sa popularité s'étendre d'une manière remarquable pendant ces derniers mois. Six reprises de la *Damnation* n'ont pas lassé un public enthousiaste. L'*Enfance du Christ* a été très applaudie au temps de la Nativité. De plus, des fragments ont souvent été intercalés avec bonheur dans des programmes variés.

Toute une première partie de la séance du Vendredi-Saint faisait le plus grand honneur au maître français avec le récit de l'*Enfance du Christ* et le *Dies iræ* de la Messe des Morts. Enfin, Mlle Kutscherra, en dépit de

sa prononciation quelque peu étrangère, a su très bien faire valoir un air de la *Prise de Troie* et la mélodie de l'*Absence*.

Pour la diffusion de l'œuvre wagnérienne, on peut dire que M. Colonne a fait beaucoup durant ce dernier hiver. Je ne parle pas des exécutions fragmentaires, déjà fort intéressantes. Ainsi, le 3 avril, on a entendu, avec beaucoup d'intérêt (en dépit de l'incident Mendès), le premier chant de Walter par M. Cazeneuve, la séance finale de *Tristan* par Mlle Kutscherra et la grande scène religieuse de *Parsifal*. Mais, assurément, la grande innovation a été de faire chanter le *Rheingold* presque dans son entier et de donner dans sa presque intégralité le dernier acte du *Crépuscule des Dieux*, surtout que les interprètes de ces deux œuvres ont été des plus louables, à commencer par Mlle Kutscherra. A quelques réserves près, ce dernier acte était particulièrement satisfaisant. Mais

il est une réserve que je tiens à mentionner. Pourquoi ne pas donner à la dernière énonciation du thème dit de la Rédemption par l'amour toute l'ampleur sereine qu'il nécessite dans les dernières mesures ? Enfin, la mélodie des *Rêves,* que Wagner développa plus tard dans la Nocturne de *Tristan*, a été fort heureusement révélée au public parisien.

Mais ce qui est peut-être davantage encore à l'honneur de M. Colonne, c'est la part assez large qu'il fit aux œuvres des musiciens vivants.

La *Forêt enchantée* de Vincent d'Indy et la *Naissance de Vénus* de Gabriel Fauré ne sont pas, c'est vrai, les œuvres les plus saillantes de ces deux compositeurs : il était quand même intéressant d'en donner des auditions. De même, nous ne souscrivons pas sans réserve à la *Vie du Poète* de M. Charpentier, mais nous sommes bien loin cependant de blâmer M. Colonne de l'avoir

fait entendre. Et quelle reconnaissance ne doit-on pas lui avoir pour la *Psyché* de Franck, qu'il monta tout au début de la saison !

Les musiciens plus jeunes, aussi, ne furent pas oubliés.

Les trois *Poèmes* chantés de M. Charpentier ne sont pas entièment de notre goût. Non pas que nous mettions en doute la valeur artistique de leur auteur. Mais nous trouvons qu'il sacrifie par trop à l'élément pittoresque et dramatique. Nous ne prisons que peu cette préoccupation de souligner explicitement le sens de chaque mot ou de chaque phrase. Nous ne cachons pas que notre préférence va aux œuvres d'une contexture plus serrée et plus vraiment *musicale*. N'empêche que nous avons écouté avec intérêt ces trois petites pièces. Nous ne signalerons, aussi, que pour mémoire l'*Epée d'Angantyr* de M. Carraud et la *Judith* de M. Ch. Lefebvre.

De M. Gabriel Pierné, les *Petites Orphélies* et le *Conte de la Forêt* ne sont pas sans mérite, bien que nous nous soyons montré un peu sévère à leur égard lors de leur exécution. Le *Conte de la Forêt* nous avait quelque peu dérouté. Sans doute, le motif du début est assez bien dans la note populaire, mais la recherche orchestrale un peu trop poussée pour le sujet, et aussi quelques parties d'un style un peu en dehors du caractère d'ensemble nous avaient incité à cet excès de sévérité. Enfin, il est une pièce pour laquelle nous adressons à M. Colonne toutes nos félicitations : c'est le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de M. Claude Debussy. Sans doute, il y a bien de la recherche, bien de la préciosité dans ce Prélude, mais de son ensemble il ressort une note si vraiment personnelle qu'on peut passer sur bien des choses. On peut dire, sans hésiter, que cette pièce est de beaucoup la meilleure de celles

que l'auteur nous a fait connaître. Ce qu'il y a d'un peu chargé dans la partie de piano des *Proses Lyriques* disparaît ici dans l'ensemble de l'orchestre. Et il y a en moins ce grave défaut des pièces que nous citons, à savoir le mépris par trop absolu de la déclamation et du rôle à faire tenir aux voix.

Somme toute, la saison d'hiver au Châtelet a été des mieux remplies et M. Colonne a, sinon tout fait, du moins fait considérablement pour mériter la reconnaissance des musiciens.

15 mai.

II. — Le Cirque d'Eté

M. Lamoureux a commencé par faire les plus belles promesses. Il est regrettable qu'il n'ait pu être fidèle à toutes. *La Passion selon Saint-Mathieu,* de Bach, et les *Scènes de Faust*, de Schumann, eussent certainement été, sous sa direction, de grandioses solennités. Il n'est pas cependant sans avoir innové. Et son cycle de cette année avec le *Défi de Phœbus* et le *Messie* pour les anciens, avec la *Symphonie* de Saint-Saëns et quelques œuvres de jeunes pour les modernes, ne peut aucunement être taxé de pauvreté.

Ce n'était pas la première fois qu'il faisait entendre à Paris le *Défi de Phœbus et de Pan* du vieux Bach. Cette œuvre avait figuré à ses concerts de l'Eden-Théâtre. On m'a dit qu'à cette époque, lui-même et ses interprètes

(dont était M. Van Dyck, si je fus bien informé) s'étaient quelque peu mépris sur le style de ces « chansonnettes », pour employer l'expression que Bach appliquait parfois à la musique de cour. On m'a dit que, trompé, sans doute, par sa vénération pour le grand maître religieux, il avait joué ces pages alertes un peu à la manière de quelque oratorio. J'ignore si la critique était fondée. En tout cas, elle ne serait plus de mise pour les exécutions de cette année. Quelques mouvements auraient pu être légèrement accélérés ; mais l'orchestre a su faire preuve de toute la spirituelle légèreté qu'on pouvait demander. Et si ce n'était des chanteurs qui étaient tout à fait dépaysés dans cette musique d'un autre temps, les exécutions auraient été vraiment satisfaisantes. Ce n'est pas sans humeur, toutefois, que nous avons vu dans une œuvre assez brève couper une magnifique page comme celle de l'air de Momus. La raison

de cette coupure ? Je ne saurais la deviner. Mais étant données l'originalité de cette œuvre, et les difficultés qu'il y a à l'entendre et même à la lire (elle n'existe, si je ne me trompe, que dans la grande collection Breitkopf, en allemand et non réduite), on peut bien donner excuse à M. Lamoureux de cette licence après tout vénielle.

A mon avis, l'ensemble a été meilleur dans les reprises du *Messie* d'Hændel. Je dis : à mon avis, car les opinions furent partagées sur la question. Il me souvient d'avoir lu, dans le *Gil Blas*, une série de critiques adressées aux solistes. Je n'aurai garde de mettre en doute la clairvoyance artistique de M. Gaston Salvayre ; il me semble toutefois que le critique du *Gil Blas* fit preuve, dans ce cas, d'une bien grande sévérité. Il tançait vertement Mlle Passama. Sans doute elle chanta la Pastorale non sans quelque mièvrerie (mièvrerie simple, du reste), mais une

Pastorale demande-t-elle à être rendue comme une pièce du *Psautier huguenot ?* Enfin, M. Lafarge seul trouvait grâce devant lui. Quelques exécutions passagères sont choses bien fugitives pour servir de thème à une discussion. Je me contente donc de mentionner cette appréciation. Et, à défaut de vérification possible, je persiste à la regarder comme quelque peu exagérée.

Mais si l'exécution nous a parue bonne, une chose du moins nous a contrarié. Nous avons écouté en toute liberté d'esprit cette partition qu'on dit être le chef-d'œuvre d'Hændel. Et, malgré toute notre bonne volonté, nous avons eu le regret de ne pas être enthousiasmé comme le disent être certains admirateurs du maître. C'est pour cela que, dans notre étude du 1er avril, nous avons essayé de raisonner cette sincère impression. On assure qu'il se forme en certains endroits un courant en faveur

d'Hændel. On l'oppose et même on le met au-dessus de Sébastien Bach. C'est ce nouveau courant que je ne parviens à m'expliquer. Je ne nie pas les mérites d'Hændel. Je reconnais toute sa fermeté d'écriture, toute la sobriété de son style, son habileté surprenante à se servir des instruments d'orchestre. Mais ce que je ne sens pas derrière ses œuvres, c'est cette saveur d'inspiration personnelle qui donne à tant d'œuvres de Bach un admirable charme de poésie. C'est sur ce point seulement — sur ce grand point — que je m'appuie pour trouver entre eux d'immenses différences. L'un et l'autre ont créé en se servant des cadres qui existaient à leur époque. Ils ont respecté la coupe de la Cantate et du Concerto ; ils ont écrit des Fugues avec Préludes. Mais si Bach n'a pas tenté de dépasser les limites des genres, comme Beethoven dans sa dernière manière, du moins chez lui l'inspiration est si puissante

qu'elle va jusqu'à poétiser le genre le plus aride de la musique : le Prélude et la Fugue. Sans parler de ses admirables recueils pour orgue, feuilletons au hasard le *Clavecin bien tempéré*. Ne parlons pas du premier Prélude, dont la sérénité toute religieuse a été rendue populaire par Gounod. A côté de cela, voyez quel chef-d'œuvre de grâce et de fraîcheur que ce n° 5 en *ré* majeur, que la Patti, dit-on, vocalise chaque jour. Le n° 8, en *mi bémol* mineur, est d'une majesté telle que je ne crains pas de l'égaler aux plus beaux récitatifs de Glück. Enfin, est-il dans la musique d'aucune époque une page aussi déchirante de mélancolie que ce beau Prélude 22, en *si bémol* mineur ? Eh bien, en toute franchise, je ne crois pas que, dans les œuvres d'Hændel, on trouve cette variété d'expression qui fait du *Clavecin* et de tant d'autres œuvres de Bach des recueils presque égaux, en poésie, à tel volume de Schumann. Je ne

veux aucunement élever un de ces vieux maîtres au-dessus de son contemporain. Mais en ce moment, où on les oppose, j'ai jugé bon de dire en quoi l'un me semble se distinguer de l'autre.

Sans parler du *Messie*, M. Lamoureux a fait la part assez large à Hændel en faisant exécuter, par M. Guilmant, son *Concerto* pour orgue en *sol* mineur. Et où il a été encore mieux inspiré, c'est en donnant à Mademoiselle Passama l'occasion de déployer son rare talent dans l'air de *Rinaldo*. C'est certainement dans ce fragment qu'elle a donné la plus juste mesure de tout ce dont elle est capable. Cet air et celui d'*Obéron*, dit par Madame Marcy, représentent dans cette saison la part faite aux vrais classiques du chant.

Au premier abord, il semblerait que la musique symphonique a été un peu sacrifiée dans les programmes de cet hiver. Il serait

cependant exagéré de le croire. Et fût-il le seul, cet avantage de mettre les choses à leur véritable point, qu'il suffirait du moins à rendre légitime cet examen de fin d'année. De Beethoven, quatre symphonies : l'*Héroïque,* celle en *ut* mineur, celle en *fa* et la Pastorale. Deux de Schumann et en plus quelques intéressantes ouvertures : celle de *Coriolan,* celle de la *Flûte enchantée*, celle d'*Iphigénie en Aulide* et enfin celle de *Manfred*.

En revanche, le répertoire wagnérien ne s'est guère enrichi. Seuls, les Chants de la Forge de *Siegfried* constituaient une innovation. Mais on ne cesse pas d'entendre avec plaisir les fragments d'orchestre toujours bien exécutés, non plus que les Finales de *Tristan* et du *Crépuscule*.

C'était sur Berlioz que l'attention de M. Lamoureux s'était plus spécialement portée. En dehors de quelques fragments, il a donné

consécutivement et avec le plus grand succès, cinq auditions de la *Damnation de Faust*. Avec des œuvres de Bach et d'Hændel, avec la *Symphonie* en *ut* mineur de Saint-Saëns, voilà assurément les quatre grandes tentatives de cet hiver au Cirque d'Eté. Nous ne reviendrons pas sur cette *Symphonie* sur laquelle nous nous sommes beaucoup étendu au cours de nos études.

A vrai dire, à considérer cette œuvre et quelques autres de nos compositeurs français que M. Lamoureux avait montées, on se trouve rassuré contre l'indigence symphonique que quelques-uns se plaisent à nous attribuer. Sans doute *Thamar* de Balakirew, sans doute *Sapho* de Goldmarck ne sont pas sans intérêt : mais les *Variations Symphoniques* de Franck que joua Madame Jossic, mais *Espand* et *Gwendoline* de Chabrier, soutiennent la comparaison sans défaveur pour nous.

Enfin, M. Lamoureux a joué des pièces de nouveaux musiciens ; je regrette de ne pas trouver le nom de Vincent d'Indy parmi ces cinq privilégiés. Je dois dire aussi que peut-être le choix de certaines œuvres eût pu être plus heureux. Cependant nous avons plaisir à constater que le Prélude d'*Armor et Ked* de Sylvio Lazzari a remporté un vrai succès et à juste titre. On sait que le drame de ce titre est accepté à la Monnaie pour passer de suite après *Fervaal* de d'Indy. La *Stella* de Lutz s'est fait entendre également avec un réel plaisir. Et nous signalerons aussi les *Chansons de Miarka* de M. Alexandre Georges.

En résumé, deux choses ressortent de cet examen d'ensemble. M. Lamoureux a joué des pièces de cinq jeunes compositeurs : souhaitons qu'il persévère dans cette voie. Et il a augmenté son répertoire de quatre

grandes œuvres sinon inédites du moins peu connues (sauf la *Damnation*) du grand public.

1er juin.

III. — Les Concerts de l'Opéra

Il est ennuyeux d'être directeurs d'une administration qui s'intitule pompeusement « Académie nationale de musique », et de s'entendre constamment reprocher de ne pas faire la part belle aux musiciens nationaux.

Fondé ou non, le reproche sonnait mal aux oreilles de MM. Gailhard et Bertrand. Ils convinrent de tenter quelque grande entreprise, dont leur réputation sortirait ornée d'un nouveau lustre. Donner durant l'hiver des concerts dominicaux, c'était déjà s'attirer à part soi un peu de cette popularité musicale qui tournait au profit de tel ou tel chef d'orchestre. Exécuter dans ces séances

beaucoup d'œuvres de musiciens français, c'était s'assurer les suffrages d'une immense majorité.

Le projet fut adopté. Restait une seule chose : c'était d'assurer le succès de ces séances. Et, vous pouvez le croire, la tâche n'était pas mince.

La salle de l'Opéra n'est pas une bonbonnière. On pouvait prévoir, à chaque fois, la présence d'un certain nombre d'amateurs éclairés. Mais enfin, la majorité des assistants viendrait là par simple curiosité. Il est encore dans Paris certains milieux, où le mot seul de Grand-Opéra exerce un magique mirage. Pour ces auditeurs, on inventa les restitutions des jolies danses de nos pères ; et on décida de bien varier les programmes en y introduisant nombre de morceaux chantés.

Dans cette catégorie d'auditeurs, l'ancien répertoire a conservé une bonne part de sa vogue. Pour peu que quelques éditeurs inté-

ressés en vinssent réclamer des reprises au nom de « l'esprit français », force était bien de donner aux uns et aux autres une juste satisfaction. C'est ainsi que l'on décida d'exhumer la *Muette de Portici* et l'*Herculanum* de Félicien David.

Encore ces derniers étaient défunts depuis beau temps. Mais les auteurs, dont les noms figurent à chaque instant sur les affiches, pouvait-on les passer sous silence sous prétexte de leurs succès de rampe ? Evidemment non. La question n'était pas des plus simples. On dut chercher longtemps le moyen de leur donner satisfaction et, il faut bien le reconnaître, on s'en tira non sans adresse. Il n'était que juste de rendre hommage à la mémoire de Gounod : on exécuta *Mors et Vita*. Laisser de côté M. Camille Saint-Saëns eût été inconvenant. On choisit une de ses œuvres non faites pour la scène et c'est ainsi que nous entendîmes sa première *Sym-*

phonie. L'œuvre est loin, assurément, d'être parmi les meilleures du maître, mais elle était, pour beaucoup, inconnue et elle ne laisse pas de faire grand honneur à un musicien de dix-sept ans. M. Ambroise Thomas était directeur du Conservatoire : on lui ménagea une petite ovation avec le Prélude de *Françoise de Rimini*. Par esprit de justice, on fit même une petite place au père Franck avec le Prélude de *Rédemption*.

Voilà, direz-vous, bien des gens de satisfaits. Sans doute, mais ce n'était pas tout. La critique réclamait des tragédies de Glück, on ne pouvait mieux faire que de céder à ses objurgations. A plusieurs reprises, on donna le beau final du premier acte d'*Alceste*. On entra résolument dans la voie des exécutions historiques en faisant entendre des pièces de Lulli et de Spontini. Et pour ne fâcher personne, même parmi les mânes de nos aïeux,

on mit en regard de Glück, Sacchini et Piccini.

Tout était donc réglé, hormis la principale question : celle de faire un choix parmi les musiciens vivants. J'imagine que ce dernier point ne fut pas le moins ardu de tous. Que d'éléments à considérer avant de prendre une détermination ! L'estime artistique dont jouissaient les uns ; les titres de certains autres et l'appui de leurs maîtres... Enfin, plus ou moins librement, plus ou moins judicieusement, les choix furent arrêtés et les séances commencèrent.

Mais là surgirent encore de nouvelles difficultés. Les instrumentistes de la maison étaient en grande partie engagés dans d'autres orchestres. Il fallut enrôler un personnel tout nouveau et donner de l'homogénéité à cet ensemble improvisé. C'était déjà un travail pour un homme du métier. On compliqua encore la chose par l'idée de faire diriger

les œuvres par les auteurs eux-mêmes. Au fond l'intention était bonne, on voulait mettre davantage en évidence nos jeunes compositeurs en les faisant paraître sur la scène. Dans l'application c'est autre chose. Bien des musiciens peuvent manquer et de l'habitude et du physique nécessaires pour bien remplir ce rôle. On sait que les plus grands d'entre les maîtres furent de médiocres chefs d'orchestre. Et de plus, à quelles appréhensions ne devaient pas être en proie des jeunes gens qui — quelques-uns, du moins — affrontaient le public pour la première fois ?

Ce petit historique des mille et une circonstances qui vinrent compliquer l'organisation de ces concerts, doit nous rendre indulgents. Nous comprenons maintenant pourquoi certains programmes n'étaient pas exempts de quelque bariolage. Nous serons moins disposés à critiquer certains détails d'exécution. Et nous accorderons qu'il peut

être plus difficile qu'il ne paraît à un directeur d'Opéra de faire acte de préférence pour tel ou tel musicien.

Naturellement, par préférence, nous n'entendons pas parler des préférences purement personnelles de M. Gailhard. Je n'ai pas l'honneur de connaître ses goûts. Une seule fois j'ai surpris, involontairement, un de ses propos lors d'une répétition. Son interlocuteur vantait l'œuvre d'un jeune auteur que l'on jouait à ce moment, mais avouait la trouver un peu longue. « Que voulez-vous, s'écria M. Gailhard, j'ai beau dire à tous ces jeunes gens : coupez! coupez! ils ne veulent pas entendre raison! » Faut-il conclure de ces quelques paroles que c'est un peu à contre-cœur que M. Gailhard a inséré sur ses affiches tant de noms nouveaux? il serait téméraire de l'affirmer. Au reste, dans l'espèce, M. Gailhard n'avait peut-être pas tort. Même, à mon avis, il eût encore mieux fait en conseil-

lant une amputation plus radicale : je veux dire en supprimant la pièce du programme.

Quoi qu'il en soit, certains choix ont été fort heureux et beaucoup d'autres peu louables. On ne saurait trop féliciter la direction d'avoir fait entendre la fin du deuxième acte du *Fervaal* de d'Indy. L'ampleur du salut à Fervaal, le style vraiment religieux de la scène du sacrifice, le caractère sauvage du chœur des guerriers, tout, en un mot, jusqu'à la conclusion inattendue de l'acte sur les mesures mélancoliques du chant d'Arfagard, donne à ces pages un puissant caractère d'originalité. J'ignore quel accueil les Bruxellois (à défaut des Parisiens) feront à la partition. Mais qu'il soit enthousiaste ou peu favorable, les connaisseurs ne cesseront pas pour cela de tenir en haute estime cette œuvre qui paraît avoir été composée avec les plus nobles préoccupations artistiques.

Une autre exécution importante a été celle

du *Requiem* d'Alfred Bruneau. Je ne voudrais guère me prononcer sur cette œuvre. Il s'y rencontre de fort belles pages, en particulier celles du début, mais je trouve dans l'ensemble une certaine diversité de style qui ne laisse pas de me troubler. Cependant, elle s'est fait entendre avec un réel intérêt.

Parmi les noms des autres auteurs joués, nous relèverons tout spécialement ceux de Widor, Bourgault-Ducoudray, Camille Erlanger, Bachelet, Georges Hüe, Pierné, Paul Vidal, etc., ce qui, assurément, constitue une liste fort peu banale. Mais parmi les autres, que d'œuvres d'un petit intérêt ont eu les honneurs de l'orchestre ! Et surtout ce qui nous a frappé dans ces œuvres de contemporains, c'est l'absence (sauf la pièce de Widor) de compositions purement symphonirues. A quelle cause attribuer cet abandon du genre le plus vraiment musical ?...

En résumé, cette première saison d'Opéra

n'a pas été dans l'ensemble aussi remarquable qu'on aurait pu l'espérer. Mais, en dépit de bien des difficultés, un grand point a été réalisé : celui de réagir contre l'esprit de routine. Et le contre-coup de cette innovation n'aura pas été le résultat le moindre de cette saison en poussant les autres chefs d'orchestre à renouveler leur ordinaire répertoire.

P. S. — Nous ne mentionnons que pour mémoire les Concerts de M. Eugène d'Harcourt, les séances s'étant trouvées interrompues de très bonne heure par la grève des musiciens de l'orchestre.

15 juin.



PROGRAMMES

DES

CONCERTS D'ORCHESTRE

1895-1896

PROGRAMMES

Dimanche 13 Octobre 1895.

CHATELET. — Ouverture de *Phèdre* (Massenet). *Concerto* en *ut* mineur pour piano (Saint-Saëns), par Mme Berthe Marx-Goldschmidt. *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (Debussy). *Symphonie Espagnole* (Lalo), par M. P. de Sarasate. *Première Symphonie* (Beethoven). *Mélodie Russe* (Liszt) et *Presto* (Scarlatti), par Mme Marx-Goldschmidt. *Caprice* (E. Guiraud), par M. Sarasate. *Roméo et Juliette* (Berlioz), fragments pour orchestre.

Dimanche 20 Octobre.

CHATELET. — Ouverture de *Phèdre* (Massenet). *Deuxième Concerto* pour piano (Godard), par Mlle Marthe Chrétien. *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (Debussy). *Deuxième Symphonie* (Beethoven). *Psyché*, pièce symphonique pour orchestre, soli et chœurs (César Franck. Fragments de *Roméo et Juliette* (Berlioz).

CIRQUE D'ÉTÉ. — *Sapho,* ouverture (Goldmark). *Symphonie héroïque* (Beethoven). Prélude d'*Armor et Ked* (Lazarri). Sérénade de *Namouna* (Lalo). Ouverture de *Gwendoline* (Chabrier). *Marche d'hommage* (Wagner).

Dimanche 27 Octobre.

CHATELET. — Ouverture de *Benvenuto Cellini* (Berlioz). *Symphonie héroïque* (Beethoven). *Vaux-de-Vire* (Gédalge), par M. Gandubert et les chœurs. *Conte d'Avril* (Widor). *Psyché* (César Franck).

Cirque d'Été. — Ouverture de la *Flûte enchantée* (Mozart). *Thamar*, poème symphonique (Balakirew). *Concerto* en *ut* mineur pour piano (Beethoven), par Mlle C. Kleeberg. Prélude d'*Armor et Ked* (Lazzari). *Hymne* à Victor Hugo (Saint-Saëns). Ouverture du *Vaisseau Fantôme* (Wagner).

Dimanche 3 Novembre.

Chatelet. — Ouverture de *Frithiof* (Dubois) ; Quatrième symphonie en *si* bémol (Beethoven); *Vaux de Vire* (Gédalge), par M. Gandubert et les chœurs; *Conte d'Avril* (Widor) ; deuxième acte de *Proserpine* (Saint-Saëns), dirigé par l'auteur, soli ; Mlle Blanc, MM. Warmbrodt, Auguez et Vals.

Cirque d'Été. — Ouverture de *Manfred* (Schumann) ; Symphonie en *ut* mineur, avec orgue, première audition aux Concerts Lamoureux (Saint-Saëns) ; les Murmures de la Forêt, de *Siefried* (Wagner) ; *Thamar*, poème symphonique d'après le poème russe de Lermontoff

(Balakireff); ouverture du *Vaisseau-Fantôme* (Wagner).

Dimanche 10 Novembre.

Chatelet. — Ouverture du *Roi d'Ys* (Lalo); la *Forêt enchantée* (d'Indy); symphonie en *ut* mineur n° 5 (Beethoven); deux *Chœurs* sur des poésies d'A. Silvestre (Chaminade); deuxième acte de *Proserpine* (Saint-Saëns), soli par Mlle Blanc, MM. Warmbrodt, Auguez et Vals.

Cirque d'Été. — Ouverture de *Coriolan* (Beethoven); symphonie en *ut* mineur avec orgue (Saint-Saëns); *Marche au supplice*, de la Symphonie fantastique (Berlioz); les Murmures de la Forêt, de *Siegfried* (Wagner); *Espana* (Chabrier).

Dimanche 17 Novembre.

Opéra. — Ouverture du *Corsaire* (Berlioz); Vision et Bacchanale d'*Herculanum* (Félicien David), soli par MM. Affre, Delmas et Mme

Corot ; *Fervaal* (Vincent d'Indy), troisième scène du premier acte, dirigée par l'auteur, soli par MM. Affre, Noté, Bartet, Courtois, Douailler, Gallois, Laurent, Idrac, Euzet, Lacome ; Danses anciennes réglées par M. Hansen, exécutées par Mlles Mauri, Subra, Laus et le corps de ballet ; Prélude de *Rédemption* (César Franck) ; deuxième tableau du premier acte d'*Alceste* (Glück), soli par Mme Rose Caron, MM. Delmas et Douaillier ; *Mors et Vita* (Ch. Gounod). — Le concert dirigé par MM. P. Vidal et G. Marty.

Chatelet. — Ouverture de *Patrie* (Bizet) ; *Marine* (Lalo), chantée par Mme Durand-Ulbach ; *Symphonie pastorale* nº 6 (Beethoven) ; deuxième acte de *Proserpine* (Saint-Saëns) ; l'*Or du Rhin* (Wagner), soli par MM. Auguez, Gandubert, Dantu, Vieuille, Mme Durand-Ulbach, Blanc, Pregi, Planès ; Marche du *Lohengrin* (Wagner).

Cirque d'Été. — Ouverture de *Coriolan* (Beethoven) ; la mort d'Ase et la danse d'Anitra, de *Peer Gynt* (Grieg) ; concerto en *sol* mineur, (Hændel), exécuté par M. Alexandre Guilmant; *Symphonie* en *ut* mineur avec orgue (Saint-

Saëns) ; Prélude de *Tristan et Iseult* (Wagner); *Impressions d'Italie,* Sérénade, A la fontaine, A Mules, Sur les cîmes, Napoli (Charpentier).

Dimanche 24 Novembre.

OPÉRA. — Deuxième concert. — Programme : ouverture du *Corsaire* (Berlioz) ; Vision et Bacchanale d'*Herculanum* (Félicien David), soli par MM. Affre, Delmas et Mme Corot; *Fervaal* (Vincent d'Indy), troisième scène du premier acte, dirigée par l'auteur, soli par MM. Affre, Noté, Bartet, Courtois Douailler, Gallois, Laurent, Idrac, Euzet, Lacome ; Danses anciennes, réglées par M. Hansen, exécutées par Mlles Mauri, Subra, Laus et le corps de ballet ; Prélude de *Rédemption* (César Franck) ; deuxième tableau du premier acte d'*Alceste* (Glück), soli par Mme Rose Caron, MM. Delmas et Douailler ; *Mors et Vita* (Ch. Gounod).

Dimanche 24 Novembre.

Chatelet. — Ouverture de *Benvenuto Cellini* (Berlioz) ; deux mélodies (Lalo), chantées par Mme Durand-Ulbach ; *Symphonie* en *la* nº 7 (Beethoven) ; trois poèmes (G. Charpentier), chantés par MM. Auguez, Claeys, Galand et les chœurs ; l'*Or du Rhin* (Wagner), soli par MM. Auguez, Gandubert, Dantu, Vieuille, Mmes Durand-Ulbach, Blanc, Pregi, Planès ; Marche de *Lohengrin* (Wagner).

Cirque d'Été. — *Symphonie* pastorale (Beethoven) ; Chansons de *Miarka*, première audition, poèmes de Jean Richepin (Alexandre Georges), par Mlle Jenny Passama : *a. Hymne à la rivière* et *Hymne au soleil ; b. Nuages ;* Trois pièces pour orgue et orchestre (Alex. Guilmant), exécutées par l'auteur : *Allegro*, *Adoration* et Marche fantaisie ; air de *Rinaldo* (Hændel), par Mlle Passama ; Prélude de *Tristan et Iseult* (Wagner) ; Sérénade et Napoli, des *Impressions d'Italie* (G. Charpentier).

Dimanche 1er Décembre.

Chatelet. — Ouverture de la *Princesse Jaune* (Saint-Saëns) ; *Symphonie* en *fa* (Beethoven) ; Trois poèmes, deuxième audition (G. Charpentier, chantés par MM. Auguez, Claeys, Galand et les chœurs ; la *Naissance de Vénus*, première audition, scène mythologique, poème de M. Paul Collin, musique de M. Gabriel Fauré, soli par Mlles Eléonore Blanc et Louise Planès, MM. Auguez et Gandubert; Troisième et dernière audition de l'*Or du Rhin* (Wagner), soli par MM. Auguez, Gandubert, Dantu, Vieuille, Mmes Durand-Ulbach, Eléonore Blanc, Renaud et Louise Planès.

Cirque d'Été. — Ouverture de *Bérénice,* première audition (Ch. Silver) ; *Symphonie* pastorale (Beethoven) ; Marche des Pèlerins chantant la prière du soir, de *Harold* (Hector Berlioz) ; Chansons de *Miarka*, poèmes de Jean Richepin : *a. Hymne à la rivière* et *Hymne au soleil* ; *b. Nuages* (Alexandre Georges), chantées par Mlle Passama ; Ouverture des *Maîtres Chanteurs* Wagner) ; *Espana*, rapsodie (E. Chabrier).

Dimanche 8 Décembre.

Opéra. — Troisième concert (série A). — Programme : *Troisième Symphonie,* orchestre et orgue (M. C. Widor), dirigée par l'auteur. L'orgue tenu par M. L. Vierne. — *Fidelio* (Beethoven), air chanté par Mlle Lafargue ; *Saint-Julien l'Hospitalier* (Camille Erlanger) ; La chasse fantastique (1re audition), dirigée par l'auteur ; Julien M. Dupeyron ; une voix, Mme Corot et les chœurs ; Danses anciennes, réglées par M. Hansen : *a. Sarabande* de *Philomèle* (Lacoste), *b.* Pavane de *Patrie* (Paladilhe), *c.* le Menuet d'*Orphée* (Gluck), *d.* Musette et Tambourin, des *Festes d'Hébé* (Rameau), *e.* Passepied de *Castor et Pollux* (Rameau), dansées par Mlles Mauri, Subra, Van Goethen, Salle, Gallay, H. Régnier, Mante, Monier, Ixart, Carré, Beauvais, Charrier, de Mérode ; *Armide* (Lulli), air de Renaud, chanté par M. Affre ; *Armide* (Gluck), air de Renaud, chanté par M. Affre ; *Muette de Portici* (Auber), troisième acte, chœur du Marché, Tarentelle, Prière et révolte. Mazaniello, M. Courtois. Chœurs : MM. Ballard, Lacome, Cancelier.

Chatelet. — Ouverture de *Phèdre* (Massenet). — La *Prise de Troie* (Berlioz), fragment du premier acte, chanté par Mlle Kutscherra. — La *Naissance de Vénus* (Gabriel Fauré), soli : Mlles Blanc et Planès, MM. Auguez et Gandubert. — *Rêves* (Wagner), par Mlle Kutscherra. — *Symphonie avec chœur* (Beethoven), soli : Mlles Eléonore Blanc et Planès, MM. Gandubert et Auguez.

Cirque d'Été. — Ouverture de *Bérénice* (Silver). Symphonie en *si* bémol (Schumann). — Air d'*Obéron* (Weber), chanté par Mme Jane Marcy. — Elégie pour violoncelle et orchestre (G. Fauré) ; violoncelle solo : M. J. Salmon. Chevauchée de la *Walkyrie* (Wagner). — Marche funèbre et grande scène finale du *Crépuscule des Dieux* (Wagner) ; Brunehilde : Mme Jane Marcy. — Introduction du troisième acte de *Lohengrin* (Wagner).

Dimanche 15 Décembre.

Opéra. — Quatrième concert. — Programme : *Troisième Symphonie*, orchestre et orgue (M.

C. Widor), dirigée par l'auteur. L'orgue tenu par M. L. Vierne. — *Fidelio* (Beethoven), air chanté par Mlle Lafargue. — *Saint Julien l'Hospitalier* (Camille Erlanger). La chasse fantastique (1re audition), dirigée par l'auteur; Julien, M. Dupeyron ; Une voix, Mme Corot, et les chœurs. — Danses anciennes, réglées par M. Hansen : *a*. *Sarabande* de *Philomèle* (Lacoste), *b*. Pavane de *Patrie* (Paladilhe), *c*. Menuet d'*Orphée* (Gluck), *d*. Musette et Tambourin, des *Festes d'Hébé* (Rameau), *e*. Passepied de *Castor et Pollux* (Rameau). Dansées par Mlles Mauri, Subra, Van Goethen, Salle, Gallay, H. Régnier, Chasles, Vandoni, Mestais, P. Régnier, Mante, Monnier, Ixart, Carré, Beauvais, Charrier, de Mérode, Piodi. — *Armide* (Gluck), air de Renaud, chanté par M. Affre. — *Muette de Portici* (Aubert), troisième acte. Chœur du Marché. Tarentelle, Prière et Révolte. Mazaniello, M. Courtois. Chœurs : MM. Ballard, Lacome, Cancelier.

Chatelet. — *Ouverture espagnole* (Widor) — Air de *Fidelio* (Beethoven), chanté par Mlle Kutscherra. — Concerto en *la* pour piano (Liszt), exécuté par M. E. Risler. — *Rêves* (Wagner), par Mlle Kutscherra. — Symphonie

avec chœur n° 9 (Beethoven), soli par Mlles Blanc et Planès, MM. Gandubert et Auguez. — Marche et chœur de *Tannhœuser* (Wagner).

Cirque d'Été. — Ouverture d'*Iphigénie en Aulide* (Glück). — Symphonie en *si* bémol (Schumann). — Air d'*Obéron* (Weber), chanté par Mme Jane Marcy. — Sérénade d'un montagnard des Abruzzes, extraite d'*Harold en Italie* (Berlioz). *Chevauchée des Walkyries* (Wagner). Marche funèbre et grande scène finale du *Crépuscule des Dieux* (Wagner), Brunehilde : Mme Jane Marcy. — Introduction du troisième acte de *Lohengrin* (Wagner).

Salle d'Harcourt. — *Symphonie* (W. Bargiel). — *Parsifals Charfreitags-Zauber* (R. Wagner). — Premier concerto pour violon (Max Bruch), par M. Crickboom. — *Kaiser-Marsch* (R. Wagner). — Thème slave et variations de *Coppélia* (L. Delibes). — Symphonie n° 3 (dite héroique) (Beethoven).

Dimanche 22 Décembre.

Chatelet. — L'*Enfance du Christ* (Berlioz), soli : Mme Auguez de Montalant, MM. Vals,

Auguez, Warmbrodt, Nivette, Dantu. — Symphonie avec chœurs nº 2 (Beethoven), soli : Mlles Blanc et Planès, MM. Gandubert et Auguez.

Cirque d'Été. — Ouverture d'*Iphigénie en Aulide* (Glück). — Symphonie en *ut* mineur (Beethoven). — *Le Défi de Phébus et de Pan,* « dramma per musica, per soli », chœurs et orchestre, 200 exécutants (J.-S. Bach) : Momus, Mme Lovano ; Mercure, Mlle Remy ; Mydas, M. E. Lafarge ; Phébus, M. Charles Morel ; Pan, M. Bailly. — *Siegfried-Idyll* (Wagner). — Ouverture de *Tannhœuser* (Wagner).

Salle d'Harcourt. — *Symphonie* nº 4 en *si* bémol (Beethoven). — Récit et Air d'*Iphigénie en Tauride* (Glück) : Miss Minnie Morgan. — Feuillets d'Album (Chauvet-Maréchal). — *Espana* (E. Chabrier). — Ouverture du *Vaisseau-Fantôme* (R. Wagner). — *Hymne à Sainte-Cécile* (C. Gounod). — Symphonie avec orgue (Saint-Saëns).

Dimanche 5 Janvier 1896.

Opéra. — Sixième concert (série B). Première partie : *Temps de guerre* (F. Le Borne), tableaux symphoniques pour orchestre, orgue et chœur (1re audition), dirigé par l'auteur : l'orgue tenu par M. Lottin. — *Iphigénie en Tauride* (Piccini). — Le *Duc de Ferrare* (G. Marty), drame lyrique de M. Paul Milliet ; fragments du deuxième acte (1re audition), dirigé par l'auteur.

Deuxième partie : Danses anciennes, réglées par M. Hansen.

Troisième partie : *Nuit de Noël* (1870) (G. Pierné). épisode lyrique, poème de M. E. Morand (1re audition), dirigé par l'auteur ; l'orgue tenu par M. L. Vierne. — La *Vestale* (Spontini), final du deuxième acte.

Le concert dirigé par M. P. Vidal.

Salle d'Harcourt. — Programme : Symphonie romantique (V. Joncières). — Air d'*Elie* (Mendelssohn), M. Muratet. — Ouverture du *Vaisseau-Fantôme* (R. Wagner). — Le *Rouet d'Omphale* (Saint-Saëns). — *Walther's Preis-*

lied des *Maîtres Chanteurs* (R. Wagner). — Symphonie en *si* bémol, n° 4 (Beethoven).

Dimanche 12 Janvier.

Chatelet. — 75e audition de la *Damnation de Faust* (Berlioz), soli : Mlle Marcella Pregi, MM. Cazeneuve, Auguez et Nivette.

Cirque d'Eté. — Concerts Lamoureux (festival en dehors de l'abonnement). Programme : Ouverture de *Manfred* (Schumann). — Symphonie avec orgue (Saint-Saëns). — *Défi de Phœbus et de Pan* (J.-S. Bach), soli : Mme Lovano, Mlle Remy, MM. Lafarge, Charles Morel, Bailly. — Variations symphoniques pour piano et orchestre (César Franck), exécutées par Mme Henry Jossic. — Chœur des Fileuses du *Vaisseau-Fantôme* (Wagner). — *Espana* (Emm. Chabrier).

Dimanche 19 Janvier.

OPÉRA. — Septième concert (série A). — Programme : *A la Villa Médicis* (Büsser), suite symphonique dirigée par l'auteur. — Fragment du deuxième acte d'*Œdipe à Colone* (Sacchini), chanté par Mlle Lafargue et M. Delmas. — Le *Songe de la Sulamite* (Bachelet), chanté par Mme Bosman et M. Affre, sous la direction de l'auteur. — Danses anciennes, par Mlles Mauri, Subra et le corps de ballet. — Prologue de *Françoise de Rimini* (Amb. Thomas), chanté par Mmes Héglon et Lafargue, MM. Renaud et Affre. — *Suite d'orchestre* (Hirschmann), dirigée par l'auteur.

CHATELET. — 76e audition de la *Damnation de Faust* (Berlioz), soli : Mlle Marcella Pregi, MM. Cazeneuve, Auguez et Nivette.

CIRQUE D'ÉTÉ. — Ouverture de la *Flûte enchantée* (Mozart). — *Symphonie* en *ut* mineur (Beethoven). — *Stella* (Lutz), chanté par Mlle Passama. — Concerto en *sol* mineur pour piano (Saint-Saëns), exécuté par M. Louis Livon. — *Siegfried-Idyll* (Wagner). — Ouverture de *Tannhœuser* (Wagner).

Dimanche 26 Janvier.

Opéra. — Huitième concert (série B). — Programme : *A la Villa Médicis* (Büsser), suite symphonique dirigée par l'auteur. — Fragment du deuxième acte d'*Œdipe à Colone* (Sacchini), chanté par Mlle Lafargue et M. Delmas. — Le *Songe de la Sulamite* (Bachelet), chanté par Mme Bosman et M. Affre, sous la direction de l'auteur. — Danses anciennes, par Mlles Mauri, Subra et le corps de ballet. — Prologue de *Françoise de Rimini* (Amb. Thomas), chanté par Mmes Héglon et Lafargue, MM. Renaud et Affre. — *Suite d'orchestre* (Hirschmann), dirigée par l'auteur.

Chatelet. — 77e audition de la *Damnation de Faust* (Berlioz), soli : Mme Auguez de Montalant, MM. Cazeneuve, Auguez et Nivette.

Cirque d'Été. — La *Damnation de Faust* (Berlioz), interprétée par Mlle Jenny Passama (Marguerite), M. E. Lafarge (Faust), M. Bailly (Méphistophélès), M. P. Blancard (Brander).

Dimanche 2 Février.

Chatelet. — 78e audition de la *Damnation de Faust* (Berlioz), soli : Mme Auguez de Montalant, MM. Cazeneuve, Auguez et Nivette.

Cirque d'Été. — La *Damnation de Faust* (Berlioz), interprétée par Mlle Jenny Passama (Marguerite), M. E. Lafarge (Faust), M. Bailly (Méphistophélès), M. P. Blancard (Brander).

Jeudi 6 Février

Cirque d'Été. — Troisième audition (reprise) de la *Damnation de Faust*, d'Hector Berlioz. Marguerite, Mlle Jenny Passama ; Faust, M. Lafarge ; Méphistophélès, M. Bailly ; Brander, M. P. Blancard.

Dimanche 9 Février.

Opéra. — Neuvième concert (série A). — Programme : première partie : *Poème carnavalesque* (Ch. Silver), première audition. — *Sainte-Cécile*, poème lyrique de M. Ed. Guinand, musique de M. Ch. Lefebvre, chanté par Mlle Berthet (Cécile), M. Gauthier (Valérien) et M. Bartet (Lélius), première audition. — La *Belle au Bois dormant*, féerie dramatique de MM. Bataille et d'Humières, musique de M. Georges Hüe, première audition. — Deuxième partie : Danses anciennes réglées par M. Hansen, *a.* Sarabande (Destouche), *b.* Pavane (Paladilhe), *c.* Musette (Rameau), *d.* Menuet (Glück), *e.* Passepied (Rameau), dansées par Mlles Mauri, Subra, etc. — Troisième partie : *a.* L'*Enterrement d'Ophélie*, *b.* *Rapsodie cambodgienne* (Bourgault-Ducoudray). — Deuxième tableau du premier acte d'*Alceste* (Glück), chanté par Mme Rose Caron (Alceste), M. Delmas (le grand prêtre) et M. Douaillier (l'Oracle). — Chœur triomphal de *Mazeppa* (C. de Grandval).

Chatelet. — 79e audition de la *Damnation de Faust* (Berlioz), soli : Mme Auguez de Montalant, MM. Cazeneuve, Auguez et Nivette.

Cirque d'Été. — La *Damnation de Faust* (Berlioz), interprétée par Mlle Jenny Passama (Marguerite), M. E. Lafarge (Faust), M. Bailly (Méphistophélès), M. P. Blancard (Brander).

Jeudi 13 Février.

Cirque d'Été. — Concert supplémentaire donné par M. A. Lamoureux avec le concours de Mlle Jenny Passama, de M. Safonoff, directeur du Conservatoire impérial de Moscou, et de M. Lhévinne.

Programme : Symphonie en *ut* mineur (Beethoven) ; les Murmures de la Forêt de *Siegfried* (Wagner) ; cinquième *Concerto* en *mi* bémol pour piano, première audition, exécuté par M. Lhévinne, l'orchestre dirigé par M. Safonoff (A. Rubinstein) ; *Chansons de Miarka* (Alex. Georges), chantées par Mlle J. Passama ; *a*, *Toccata* (Schumann), *b*. *Causerie* (César Cui), *c*, *Polonaise* en *fa* dièze mineur (Chopin), exécutées par M. Lhévinne. — L'*Invitation à la Valse* (Weber), orchestrée par Berlioz.

Dimanche 16 Février.

Opéra. — Dixième concert (série B). — Programme : *Poème carnavalesque* (Ch. Silver). — *Sainte-Cécile,* poème lyrique de M. Ed. Guinand, musique de M. Ch. Lefebvre, chanté par Mlle Berthet (Cécile), M. Gautier (Valérien) et M. Bartet (Lélius). — La *Belle au Bois dormant*, féerie dramatique de MM. Bataille et d'Humières, musique de M. Georges Hüe. Danses anciennes réglées par M. Hansen. — *a.* L'*Enterrement d'Ophélie* et *b. Rapsodie cambodgienne* (Bourgault-Ducoudray). — Deuxième tableau du premier acte d'*Alceste* (Glück), chanté par Mme Rose Caron (Alceste), M. Delmas (le grand prêtre) et M. Douaillier (l'Oracle). — Chœur triomphal de *Mazeppa* (C. de Grandval).

Cirque d'Été. — La *Damnation de Faust* (Berlioz), interprétée par Mlle Jenny Passama (Marguerite), M. E. Lafarge (Faust), M. Bailly (Méphistophélès), M. P. Blancard (Brander).

Dimanche 23 Février.

Chatelet. — Ouverture de *Patrie* (Bizet). — Fragments de *Jocelyn* (B. Godard). — *Rêves* (Wagner), par Mlle Kutscherra. — Cinquième *Concerto* en *mi* bémol (Beethoven), exécuté par M. Risler. — Deuxième partie du troisième acte du *Crépuscule des Dieux* (Wagner), soli par MM. Cazeneuve, Edwy, Vieuille, Mmes Kutscherra, Auguez de Montalant, Texier et Planès. — La *Chevauchée des Valkyries* (Wagner).

Cirque d'Été. — *Symphonie* en *fa* nº 8 (Beethoven). — Première audition du deuxième tableau du premier acte de *Circé,* opéra en trois actes de MM. J. et P. Barbier (Théodore Dubois), interprété par Mme J. Marcy (Miguela), M. Lafarge (Fray Juanito), M. Bailly (Hernandez), M. Blancard (Fray Domingo). — Première audition des *Chants de la Forge,* du premier acte de *Siegfried* (Wagner) : Siegfried, M. Lafarge.—Troisième audition de la scène finale du troisième acte du *Crépuscule des Dieux* (Wagner) : Brunehilde, Mme J. Marcy. — L'*Invitation à la Valse* (Weber), orchestrée par Berlioz.

Dimanche 1er Mars.

CHATELET. — Ouverture de la *Princesse Jaune* (Saint-Saëns). — Les *Landes* (Guy Ropartz). — *Rêves* (R. Wagner), par Mme Kutscherra. — Concerto en *la* mineur pour piano (Schumann), par M. L. Diémer. — Deuxième partie du troisième acte du *Crépuscule des Dieux* (Wagner), soli par MM. Cazeneuve, Edvy, Vieuille, Mmes Kutscherra, Marguerite Mathieu, Texier et Planès. — La *Chevauchée des Valkyries* (Wagner).

CIRQUE D'ÉTÉ. — *Symphonie* en *fa* (Beethoven). — Deuxième tableau du premier acte de *Circé* (Théodore Dubois), par Mme J. Marcy (Miguela), M. Lafarge (Fray Juanito), M. Bailly (Hernandez), M. Blancard (Fray Domingo). — Les *Chants de la Forge,* du premier acte de *Siegfried* (Wagner) : Siegfried, M. Lafarge. — Scène finale du troisième acte du *Crépuscule des Dieux* (Wagner) : Brunehilde, Mme J. Marcy. — L'*Invitation à la Valse* (Weber), orchestrée par Berlioz.

Dimanche 8 Mars.

CHATELET. — Première partie : Ouverture de *Coriolan* (Beethoven) ; *Les Landes*, paysage breton (Guy Ropartz) ; Concerto en *la* majeur pour violon (Saint-Saëns), exécuté par M. Remy. — Deuxième partie : *Struensée*, scènes dramatiques inspirées du drame en prose de M. Jules Barbier et mises en vers par M. Pierre Barbier, Musique de Meyerbeer.

CIRQUE D'ÉTÉ. — *Ouverture de concert* en *si* mineur (L. Lacombe) ; *Symphonie* en *mi* bémol (Schumann) ; Concerto en *ut* mineur pour piano (G. Pierné), exécuté par Mme Roger-Miclos ; les Chants de la Forge du premier acte de *Siegfried* (Wagner) : Siegfried, M. Lafarge ; Prélude de *Parsifal* (Wagner) ; Ouverture des *Maîtres-Chanteurs* (Wagner).

Dimanche 15 Mars.

CHATELET. — Première partie : 1er acte de *Judith* (Ch. Lefebvre), soli par Mlle Planès et M.

Challet ; Récit et Prière de *Jocelyn* (B. Godard), chantés par Mme Tériane ; Concerto en *sol* mineur pour piano (Saint-Saëns), par M. Blumer ; l'*Epée d'Angantyr* (Carraud), soli par Mme Tériane et M. Challet. — Deuxième partie : *Struensée*, scènes dramatiques inspirées du drame en prose de M. Jules Barbier et mises en vers par M. Pierre Barbier, musique de Meyerbeer, avec la distribution suivante :

Le pasteur Struensée	MM.	Silvain.
Struensée		Albert Lambert.
Rantzau		Pierre Laugier.
La reine Mathilde	Mmes	Renée Du Minil.
La reine-mère		Hadamard.

Cirque d'Été. — Première audition du *Messie* (Hændel) : chœurs, orchestre et soli par Mmes Passama, Marie Morel, MM. Lafarge et Auguez. Le grand orgue tenu par M. E. Lacroix.

Dimanche 22 Mars.

Chatelet. — Ouverture de *Coriolan* (Beethoven). — L'*Absence* (Berlioz) et le *Jeune Pêcheur*

(Liszt), chantés par Mlle Kutscherra. — *Irlande* (Augusta Holmès). — *Deux Contes* de Jean Lorrain (Pierné), par Mlle M. Mathieu et les chœurs. — Fantaisie op. 15 (F. Schubert), exécuté par M Raoul Pugno. — Troisième acte du *Crépuscule des Dieux* (Wagner), chanté par Mlles Kutscherra (Brunehilde), Mathieu (Woglinde), Texier (Wellgunde), Planès (Flosshilde), MM. Cazeneuve (Siegfried), Edwy (Gunther), Vieuille (Hagen).

Cirque d'Été. — Deuxième audition du *Messie* (Hændel) : chœurs, orchestre et soli par Mmes Passama, Marie Morel, MM. Lafarge et Auguez. Le grand orgue tenu par M. E. Lacroix.

Dimanche 29 Mars.

Chatelet. — Première partie de la *Vie du Poète* (Gustave Charpentier), soli par Mmes Tarquini d'Or et Planès, MM. Cazeneuve et Jean Reder. — Troisième acte du *Crépuscule des Dieux* (Wagner), chanté par Mlles Kutscherra (Brunehilde), Mathieu (Woglinde), Texier (Wellgunde), Planès (Flosshilde), MM. Caze-

neuve (Siegfried), Edvy (Gunther), Vieuille (Hagen).

Cirque d'Été. — Troisième et dernière audition du *Messie* (Hændel), chanté par Mlle Jenny Passama, Mme Marie Morel, MM. Lafarge et Auguez. Le grand orgue tenu par M. E. Lacroix.

Jeudi-Saint 2 Avril.

Opéra. — *Ouverture dramatique* (Eug. Mestres), dirigée par l'auteur ; Première *Symphonie* en *mi* bémol (Saint-Saëns) ; *Requiem* (Alfred Bruneau), soli par Mmes Bosman, Héglon, MM. Vaguet, Delmas, dirigé par l'auteur ; *Saint-Georges* (Paul Vidal), soli par Mlle Berthet et M. Affre, dirigé par l'auteur ; *Marche de Szabadi* (Massenet). Le concert dirigé par M. Georges Marty.

Même programme pour le Samedi 4 avril.

Vendredi-Saint 3 Avril.

Chatelet. — Concerts Colonne. — Programme : Ouverture des *Francs-Juges* (H. Berlioz) ; la *Prise de Troie*, fragment du premier acte (H. Berlioz) : Mlle Elise Kutscherra ; Marche funèbre d'*Hamlet* (H. Berlioz) ; Lecture par M. Catulle Mendès ; l'*Enfance du Christ*, fragment (H. Berlioz) : M. Emile Cazeneuve ; *Requiem*, fragments (H. Berlioz) : *Dies iræ et Tuba mirum ;* Conférence par M. Catulle Mendès ; *Tristan et Iseult*, prélude et scène finale (R. Wagner) : Mlle Elise Kutscherra ; les *Maîtres Chanteurs* (R. Wagner) : M. Emile Cazeneuve ; *Parsifal*, deuxième tableau du premier acte, grande scène religieuse (R. Wagner) : Introduction-Marche, Entrée des chevaliers, Consécration du Graal, l'Agape, Marche finale.

Concerts Lamoureux. — Programme : Symphonie en *ut* mineur (Beethoven) ; air de *Joseph* (Méhul), chanté par M. Van Dyck ; l'Enchantement du Vendredi saint, de *Parsifal* (Wagner) ; Invocation à la Nature, de la *Damnation de Faust* (Berlioz), chantée par M. Van Dyck ; fragments de *Tristan et Iseult*.

(Wagner) : *a.* Prélude, *b.* la Mort d'Iseult, Iseult par Mme Jane Marcy ; Walther devant les Maîtres, des *Maîtres Chanteurs,* premier acte (Wagner), chanté par M. Van Dyck ; les Murmures de la Forêt, de *Siegfried* (Wagner) ; Récit du Graal, de *Lohengrin* (Wagner), chanté par M. Van Dyck ; *Huldigungs-Marsch* (Wagner).



BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Des principaux Ouvrages sur la Musique parus en 1895-96.

Nous ne prétendons pas donner ici une bibliographie complète de tous les ouvrages sur la musique qui ont paru durant l'année. Nous avons seulement pensé qu'une liste, même incomplète, serait d'un précieux secours pour ceux qui s'intéressent au mouvement musical. En principe, nous aurions souhaité donner, en quelques mots, une analyse appréciative de chaque ouvrage. Diverses circonstances nous ont empêché de le faire. Peut-être, l'an prochain, tenterons-nous ce délicat labeur. En attendant, voici la liste telle que nous avons pu la dresser, grâce à l'obligeance de quelques

éditeurs et, en particulier, grâce aux soins de M. G. Fischbacher.

A défaut de comptes rendus analytiques, nous donnerons cependant une mention à quelques-uns de ces ouvrages.

Ainsi, nous signalons la traduction des *Maîtres-Chanteurs*, que M. Louis-Pilate de Brinn'-Gaubast a fait paraître chez Dentu. Non pas que nous voulions discuter sa valeur comme traduction ; mais l'idée suivant laquelle est conçu l'ouvrage nous paraît digne d'attention. Au texte se trouve jointe une étude critique sur la Comédie musicale de M. Edouard Barthélemy. Au bas des pages se poursuit un commentaire musicographique qui permet de faire très rapidement une analyse de la partition. A la fin se trouve reproduite la musique des thèmes et, dans un appendice (le nº III), les thèmes se trouvent groupés d'après les personnages auxquels ils se rapportent. Enfin une bibliographie assez complète des ouvrages de critique où il est parlé des *Maîtres*, achève de faire de ce volume un très important ouvrage d'étude. A son propos, je formulerai seulement un souhait. M. de Brinn'Gaubast annonce depuis longtemps une traduction des œuvres théoriques de Wagner : il se créerait un droit très sérieux à notre

reconnaissance en en poursuivant avec hâte la publication. Les traducteurs des poèmes sont nombreux ; ceux des écrits sont très rares. M. de B. G. a, là, une belle occasion de faire preuve d'initiative wagnérienne.

M. Destranges, dans sa brochure l'*Œuvre lyrique de César Franck*, a, en propre, un grand mérite. Le premier, à ma connaissance, il donne au public une œuvre d'ensemble sur le regretté maître. Il analyse *Ruth*, *Rédemption, les Béatitudes, Hulda* et *Ghiselle* (pourquoi pas *Psyché ?*) et au cours de son opuscule nous trouvons d'intéressantes observations. L'attitude du Conservatoire à l'égard du musicien indépendant que fut César Franck est spirituellement rappelée en deux ou trois anecdotes. Et, chose plus importante, M. Destranges fait justement ressortir que, parmi les modernes, Franck est l'un des rares maîtres qui aient su faire revivre le style religieux. Somme toute, voilà un petit livre à conserver surtout si, comme l'annonce l'auteur, il se complète par des études sur l'*Œuvre symphonique* et l'*Œuvre religieux* du maître.

Je ne veux pas passer sous silence le livre que le maître Adolphe Jullien vient de donner sous ce titre : *Musique*. J'aurais eu grand plaisir à analyser quelques-unes des intéressantes études

qui le composent, si, par je ne sais quel retard, l'éditeur n'avait omis de me le faire tenir avant l'impression de ces pages.

Un autre ouvrage que je ne puis que signaler, c'est *la Musique et les Musiciens* de M. Albert Lavignac. Vouloir en faire l'analyse nous entraînerait à faire une véritable table des matières. Certains chapitres de théorie demanderaient des développements et des discussions de plusieurs pages. Il nous suffira de mentionner que, le fait d'avoir rassemblé dans un espace aussi restreint un tel ensemble de matières, fait le plus grand honneur au savoir de M. Lavignac. Sans doute chaque sujet n'est pas traité dans tous ses développements. Cependant tous le sont assez pour servir de précieux memento aux hommes du métier. Quant aux amateurs, ils pourront trouver dans ce livre des connaissances aussi précises que possible sur toutes les branches de l'art musical. — Ajoutons une mention à la librairie Delagrave pour la manière dont cet ouvrage est édité.

Nous engagions plus haut M. de Brinn'Gaubast à se consacrer tout spécialement à la traduction des écrits théoriques de Wagner qu'il nous promet. Toujours nombreux, disions-nous, sont les traducteurs des poèmes. Voilà sans doute

qui va nous donner raison, car, en cette année, trois volumes de traductions se sont publiés, dont un, nous devons le dire, est une réimpression.

M. Jacques d'Offoël réunit en un joli volume une traduction de la *Tétralogie* et de *Parsifal*. C'est une excellente idée. D'autant que sa traduction est assez littéraire et qu'elle a l'avantage très grand de s'adapter avec précision au texte musical. M. Max Lyon fait la même tentative pour *Tristan et Iseult*. Il sera curieux, pour cet ouvrage, de comparer cette traduction adaptée à la musique avec celle que Wagner donna en 1860. On sait qu'à cette époque Wagner, désireux de mettre le public français au courant de ses théories, eut l'idée de réunir en un volume les traductions de quatre de ses poèmes d'opéras. En tête, il inséra une longue *Lettre sur la Musique,* qui est un résumé très substantiel des théories qu'il professa en ses ouvrages de critique. Cette *Lettre* a, entre autres, le grand avantage de donner quelques aperçus sur l'évolution intérieure de l'artiste aux environs de 1848. Pour des lecteurs français, elle est précieuse en ce qu'elle résume assez complètement l'écrit d'*Opéra et Drame* qui n'a jamais été traduit. Or l'édition de 1860 était depuis longtemps épuisée. La maison Durand a eu la bonne inspiration de

présenter une réimpression de cet ouvrage : il n'est pas douteux que cette tentative ne soit couronnée d'un plein succès.

Pour finir, nous signalerons le guide musical que M. de Wolzogen donne pour l'*Anneau du Nibelung*. Indépendamment de l'analyse thématique très détaillée que comporte cet ouvrage, il faut attirer l'attention sur les pages d'introduction et de conclusion. Elles seront d'un puissant secours pour quiconque veut pénétrer la pensée intime du maître dans la Tétralogie. Elles ne dispenseraient pas toutefois de se reporter aux ouvrages de Alfred Ernst, Maurice Kufferath et Georges Noufflard. Et puisque nous nommons M. Noufflard, nous en profiterons pour lui rendre une justice qui, souvent, ne lui est pas assez reconnue. Son livre *Richard Wagner d'après lui-même* peut avoir certaines lacunes, mais il a une immense qualité : seul il est conçu d'après un ordre rationnel. D'ordinaire, les commentateurs nous exposent et discutent les théories de Wagner sur telle ou telle question d'art d'un point de vue absolu. Cela est tout arbitraire. Comme beaucoup d'artistes et de penseurs, Wagner a évolué. La première chose à faire est donc de déterminer la ligne qu'il a suivie dans les divers moments de sa carrière

d'artiste. Or, de tous les commentateurs français, M. Noufflard semble être le seul à avoir eu la claire vision de cette vérité. Un exemple entre dix : Jamais je ne comprendrai mieux tel symbole de la Tétralogie qu'en me représentant les idées que chérissait Wagner au moment de sa conception. Connaissant les opinions du Maître sur la société, je m'explique très bien ce qu'il entend dire en parlant de Wotan, qui asservit le monde à sa volonté, à ses lois. Les commentateurs voudront-ils se pénétrer de cette vérité ? Je le souhaite vivement, car c'est, assurément, le meilleur moyen de faire faire un grand pas à la question wagnérienne.

Un mot en terminant pour rappeler que c'est sous le titre de *Notes sans portées* que notre confrère Willy publie ses études de cette année. Comme par le passé, ses articles ont l'avantage de se faire lire avec attrait, grâce à *l'humour* inépuisable que l'auteur sait y répandre. Un autre ouvrage que nous aurions voulu signaler ce sont les *Exercices Polyrythmiques* de Madame Zeiger de Saint-Marc. Malheureusement l'étude de cette curieuse tentutive, nous entraînerait trop loin. Nous aurons occasion d'y revenir en autre lieu.

ALHEIM (Pierre d'). — *Moussorgski.* 1 volume in-18 jésus avec figures et un portrait. Paris, éditions du *Mercure de France.* 3 fr. 50

APPIA. — *La Mise en scène du drame wagnérien.* 1 brochure in-8°, Chailley. 1 fr. 50

AUGÉ (C.) — *Le Livre de musique.* 1 volume in-12, Larousse. 1 fr. 50

BRINN'GAUBAST (Louis Pilate de). *Les Maîtres-Chanteurs de Nürnberg de Richard Wagner*, traduction littéraire avec Avant-Propos, Annotation philologique, Etude critique et Commentaire musicographique d'Edmond Barthélemy. 1 volume petit in-8°, Dentu. 4 fr.

COTARD (Charles). — *Tristan et Iseult.* Essai d'analyse du drame et des leitmotifs. 1 brochure de 125 pages, Fischbacher. 3 fr. 50

DESTRANGES (Etienne). — *L'Œuvre Lyrique de César Franck.* 1 brochure petit in-8°, Fischbacher. » fr. »»

EXPERT (Henry). — *Les Maîtres musiciens de la Renaissance*, éditions publiées avec variantes, notes historiques et critiques. 1re livr., Orlando de Lassus. 2e livraison, Goudimel, Leduc.

GOUNOD (Charles). — *Mémoires d'un artiste.* 1 volume in-18, Calmann Lévy. 3 fr. 50

HEBERT. — *Le sentiment religieux dans l'œuvre de Wagner.* 1 vol. in-12, Fischbacher. 3 fr. 50

HUBERT (Jean). — *Des réminiscences de quelques formes mélodiques particulières à certains maîtres.* 1 brochure in-8° Fischbacher. 2 f. 50

— *Etudes sur quelques pages de Richard Wagner.* 1 brochure in-8°, Fischbacher. 2 fr.

JAY (P.) — *Le pessimisme wagnérien.* 1 vol. in-12, Fischbacher. 2 fr.

JULLIEN (Adolphe). — *Musique.* Mélanges d'histoire et de critique. 1 volume in-12. Librairie d'Art. 5 fr.

KLOSS (Julius Erich). — *Vingt années de Bayreuth, 1876-1896.* 1 volume in-12, Berlin Schuster et Loeffler.

LACOMBE (Louis). — *Philosophie et musique.* 1 volume in-8° Fischbacher. 7 fr. 50

LAVELEYE (Emile de). — *Les Nibelungen*, poème traduit de l'allemand. 2 volumes in-12 cartonnés, Flammarion et Vaillant. 7 fr.

Lavignac (Albert). — *La Musique et les Musiciens.* 1 vol. in-12 avec 94 figures et 510 exemples en musique, Delagrave. 5 fr.

Lootens (Mgr). — *La théorie musicale du chant grégorien.* 1 volume gr. in-8° de 432 pages. Thorin et Fils.

Lyon (Max). — *Tristan et Isolde.* Version française adoptée pour le chant au texte musical original. 1 vol. petit in-8°. Fischbacher. 2 fr.

Musique (la) de chambre, année 1895. Programmes des séances données dans les salons de la maison Pleyel, Wolf et Cie, avec une étude analytique, par Henri Eymieu et préface par Oscar Comettant. Pleyel, Wolf et Cie.

Noel (Edouard) et E. Stoullig. — *Les Annales du théâtre et de la musique.* Avec une préface de M. Félix Duquesnel, 21e année. Berger-Levrault. 3 fr. 50

Offoel (Jacques d'). — *L'anneau du Nibelung et Parsifal,* traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand. 1 volume in-12. Fischbacher. 5 fr.

Ouvreuse (L') du Cirque d'Eté (Willy). — *Notes sans portées.* Comptes rendus musicaux de la

saison dernière. 1 volume in-18 avec illustrations de José Engel. Flammarion. 3 fr. 50

Pierre (Constant). — *Les Facteurs d'instruments de musique.* Les luthiers et la facture instrumentale. 1 vol. in-12. Ed. Sagot. 5 fr.

Pirro (A.) — *L'orgue de Sébastien Bach.* 1 volume in-12. Fischbacher. 4 fr.

Riemann (Hugo). — *Dictionnaire de musique.* Traduit d'après la 4e édition par Georges Humbert. Perrin, en cours de publication. La livraison 1 fr.

Robert (Gustave). — *La Musique à Paris en 1894-95.* Etudes critiques sur les concerts. Programmes des concerts d'orchestre. Index des noms cités. 1 vol. in-18. Fischbacher. 3 fr. 50

Rougnon. — *Dictionnaire musical.* 1 brochure in-8o. Paul Dupont. 3 fr.

Soubies (Albert). — *Musique russe et musique espagnole*, in-8°. Fischbacher.

— *Histoire de la musique allemande.* Collection Quantin. 3 fr. 50

Wolgogen (Hans de). — *Guide musical pour*

l'anneau des Nibelungen. 1 brochure in-12. Leipzig, Féodor Reinboth. 2 fr. 50

Wagner (Richard). — *Quatre Poèmes d'opéra*, précédés d'une lettre sur la musique. Illustrations de Rochegrosse et Marcotte. 1 volnme petit in-8°. A Durand et Fils. 4 fr.

Willy (Voir *L'ouvreuse* du Cirque d'Eté).

Zeiger de Saint-Marc (Mme Pauline). — ***Exercices polyrythmiques*** pour le piano, avec notices explicatives. Librairie de l'Art indépendant.





INDEX

INDEX

PES PRINCIPAUX NOMS CITÉS DANS CE VOLUME

C

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

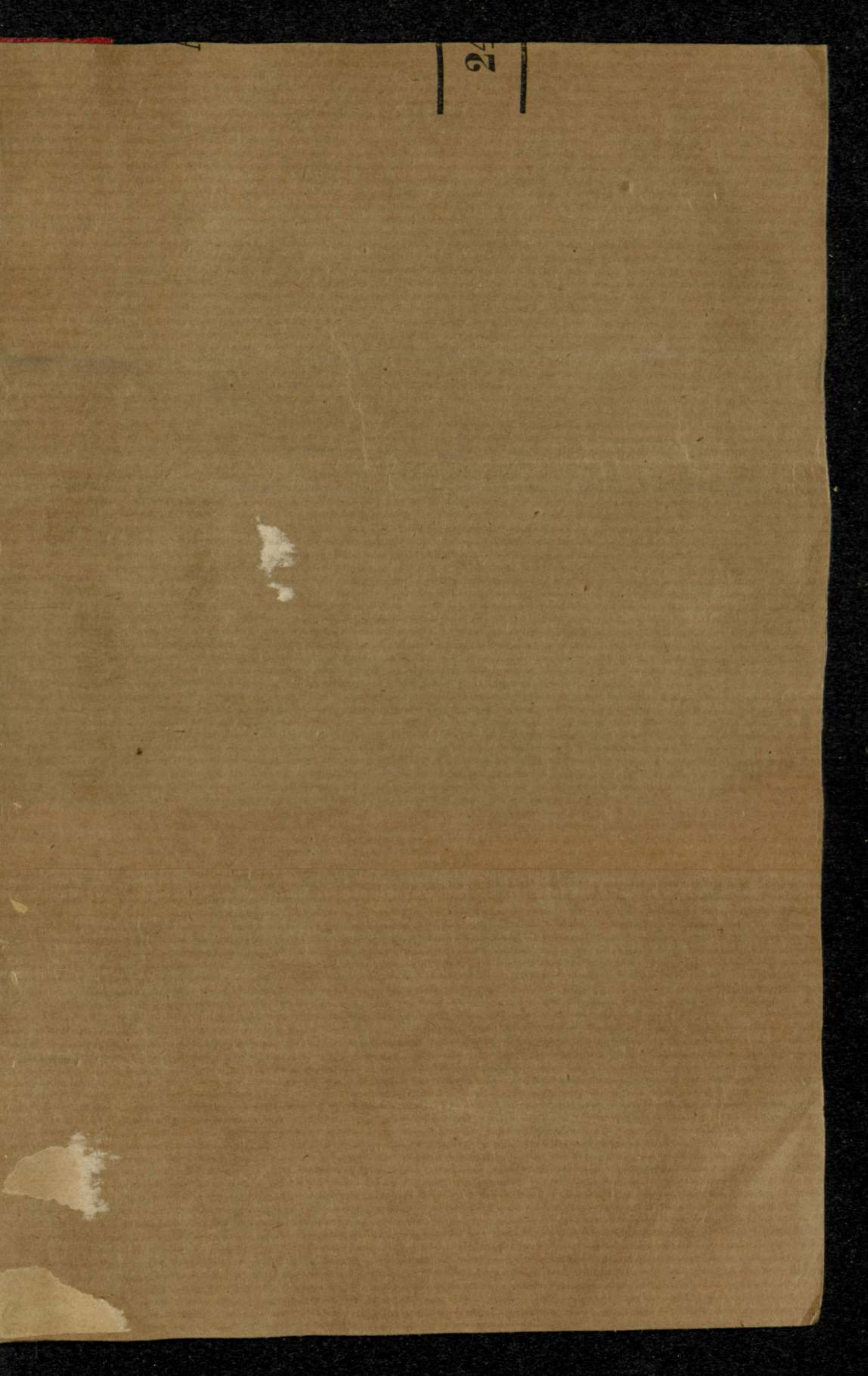


TABLE

TABLE DES MATIÈRES



Riom.—Imp. U. Jouvet, rue de l'Hôtel-de-Ville



DU MÊME AUTEUR

En vente à la même Librairie :

LA

Musique à Paris

1894-1895

Ouvrage renfermant :

Une Lettre-Préface sur le Sens de la Musique ;

Des Etudes critiques sur les Concerts de la Saison 1894-95 ;

Les Programmes de tous les Concerts d'orchestre de cette même saison ;

Un Index alphabétique des noms cités.

1 volume in-18 jésus, prix 3 fr. 50.

Riom. — Imprimerie U. JOUVET, rue de l'Hôtel-de-Ville